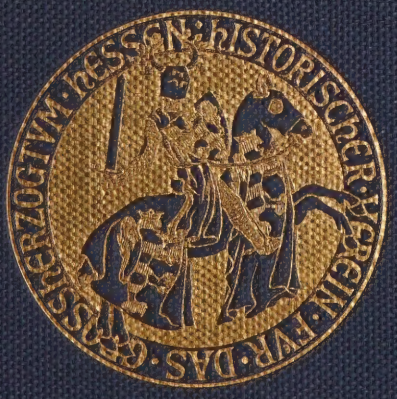
MITTELRHEINISCHE KUNST

BEITRÆGE ZUR GESCHICHTE DER MALEREI UND PLASTIK IM VIERZEHNTEN & FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERT VON FRIEDRICH BACK



#125.-

MITTELRHEINISCHE KUNST

MITTELRHEINISCHE KUNST

BEITRÆGE ZUR GESCHICHTE DER MALEREI UND PLASTIK IM VIERZEHNTEN & FÜNFZEHNTEN JAHRHUNDERT VON FRIEDRICH BACK

FRANKFURT A. M. 1910. J. BÆR & CO.

DIESES BUCH ERSCHEINT IN DREI AUSGABEN: EINER AUF JAPAN-PAPIER GEDRUCKTEN FÜRSTENAUSGABE, DEREN FÜNF EXEMPLARE DURCH DIE BUCHSTABEN A BIS E BEZEICHNET SIND, EINER AUF BÜTTENPAPIER GEDRUCKTEN, IN DER PRESSE DURCH DIE ZIFFERN 1 BIS 45 NUMERIERTEN, UND EINER EINFACHEN AUSGABE, VON DEREN 1000 EXEMPLAREN 700 HANDSCHRIFTLICH NUMERIERTE FÜR DIE MITGLIEDER DES HISTORISCHEN VEREINS FÜR DAS GROSS-HERZOGTUM HESSEN, 300 FÜR DEN BUCHHANDEL BESTIMMT SIND

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

GEDRUCKT IN DER C. F. WINTERSCHEN BUCHDRUCKEREI ZU DARMSTADT VOM 11. JULI BIS ZUM 25. NOV. 1909. VIERFARBENDRUCK VON C. F. HOLZWARTHS NACHF., J. F. MINJON, FRANKFURT A. M. LICHTDRUCKE & ZINKÄTZUNGEN DER LICHTDRUCKANSTALT VON ZEDLER & VOGEL IN DARMSTADT. EINBANDDECKE AUS DER WERKSTATT DES HOFBUCHBINDERS PHILIPP BÖCHER ZU DARMSTADT

DEM HISTORISCHEN VEREIN FÜR DAS
GROSSHERZOGTUM HESSEN ZUR
FEIER SEINES 75JÄHRIGEN
BESTEHENS GEWIDMET
VON FREUNDEN UND
MITGLIEDERN
AM 22. FEBR.
MCMX

EINE ODER MEHRERE TAFELN DIESES WERKES HABEN GESTIFTET:

SEINE KGL. HOHEIT GROSSHERZOG ERNST LUDWIG VON HESSEN U. B. RHEIN, DER HOHE PROTEKTOR DES HISTOR. VEREINS F. D. GROSSHERZOGTUM HESSEN. DAS EHRENMITGLIED, SEINE HOHEIT PRINZ FRIEDRICH KARL VON HESSEN.

DAS GROSSH. MINISTERIUM DES INNERN. DIE STÄDTE MAINZ UND FRIEDBERG.

DIE STÄDTISCHE KOMMISSION FÜR KUNST- UND ALTERTUMSGEGENSTÄNDE ZU FRANKFURT A. M.* DER LANDESGEWERBEVEREIN FÜR DAS GROSSHERZOGTUM HESSEN, SITZ IN DARMSTADT. DER VEREIN ZUR ERFORSCHUNG DER RHEINISCHEN GESCHICHTE UND ALTERTÜMER ZU MAINZ.

BECK, F., GENERALMAJ. Z. D.** BRAUN, DR. DR. ING. E., MINISTER D. INNERN, EXZ. CLOOS, H., FABRIKANT, NIDDA. EMMERLING, P., KREISAMTMANN, ALSFELD. ERBACH-FÜRSTENAU, ADALBERT GRAF ZU, ERL., FÜRSTENAU. HEYL, FREIHERR M. v., OBERST A. L. S. KLEINSCHMIDT, DR. K., JUSTIZRAT. LEININGEN, EMICH FÜRST ZU, DURCHL., AMORBACH. LEVY, M., RENTNER, WORMS. MERCK, DR. E. A., MEDIZINALRAT. MERCK, DR. L., GEH. KOMMERZIENRAT. MERCK, DR. W. † RIEGER, DR. M., ALSBACH. SCHENCK ZU SCHWEINSBERG, H., FREIHERR, KREISRAT, ALZEY. WINTER, C. F., BUCHDRUCKEREIBESITZER.

* SIE STIFTETE FÜNF TAFELN NAGH FRANKFURTER DENKMÄLERN. – ** ÜBERALL DA, WO IN DEN LISTEN KEIN WOHNORT ANGEGEBEN WIRD, IST „DARMSTADT“ ZU ERGÄNZEN.

DURCH BESTELLUNGEN UND GELDBEITRÄGE BETEILIGTEN SICH:

SEINE KGL. HOHEIT GROSSHERZOG ERNST LUDWIG VON HESSEN U. B. RHEIN.

DAS GROSSH. MINISTERIUM DES INNERN. DIE STÄDTE MAINZ UND FRIEDBERG.

DIE STÄDTISCHE KOMMISSION FÜR KUNST- UND ALTERTUMSGEGENSTÄNDE ZU FRANKFURT A. M. DER LANDESGEWERBEVEREIN FÜR DAS GROSSHERZOGTUM HESSEN, SITZ IN DARMSTADT. DER KUNSTVEREIN FÜR DAS GROSSHERZOGTUM HESSEN. DIE TECHNISCHE HOCHSCHULE ZU DARMSTADT. DER VEREIN FÜR KUNST, WISSENSCHAFT UND LITERATUR IN DARMSTADT. DER GESCHICHTSVEREIN ZU ALSFELD. DIE GROSSHERZOGLICHE AUGUSTINERSCHULE ZU FRIEDBERG. DAS BISCHÖFLICHE SEMINAR IN MAINZ. DER VEREIN ZUR ERFORSCHUNG DER RHEIN. GESCHICHTE UND ALTERTÜMER ZU MAINZ. DIE STÄDTISCHE GEMÄLDE-GALERIE ZU MAINZ. DIE GESAMTFAMILIE DER FREIHERRN SCHENK ZU SCHWEINSBERG, SCHWEINSBERG.

Albert, Professor Dr. P., Archivrat, Freiburg i. B. Anthes, Denkmalpfleger Prof. Dr. E. Bader, Prof. Dr. K., Bibliothekar b. d. Großh. Hofbibliothek. Baur, Professor Dr. A. Becker, Dr. E., Pfarrer, Alsfeld. Becker, E., Oberst z. D. Becker, Dr. W. M., Oberlehrer. Bendix, Dr. L., Domkapitular, Mainz. Berger, Prof. Dr. A. Bernhard, E., Pfarrer, Sandbach. Biegeleben, L. Freiherr von, Generalmajor z. D. Biegeleben, Dr. ing. M. Freih. v., Geh. Rat. Binder, Dr. M., Frankfurt a. M. Breith, Dr. G., Pirmasens. Brunner, Dr. H., Oberbibliothekar, Kassel. Buxmann, K., Oberlehrer, Butzbach. Diehl, H. W., Hoflieferant, Großgerau. Diehl, D. theol. Dr. W., Pfarrer. Dieterich, Dr. J. R., Haus- u. Staatsarchivar. Dietz, H., Porträtmaler. Eckhardt, Dr. O., Oberarzt i. P. Edward-Stach, H., Hofrat. Emmerling, P., Kreisamtmann, Alsfeld. Erbach-Erbach, Georg Albrecht Graf zu, Erlaucht, Erbach. Erbach-Fürstenau, Adalbert Graf zu, Erlaucht, Erbach. Erbach-Schönberg, Alexander Fürst zu, Durchlaucht, König. Esselborn, Dr. K., Hilfsbibliothekar bei der Groß. Hofbibliothek. Fabricius, Dr. W. † Falk, Prof. D. theol. Dr. F., Päpstl. Hausprälat, Klein-Winternheim. Feigel, Dr. A., Bensheim. Fischer, O., Pfarrer, Goddelau. Flegler, Professor W., Bensheim. Franck, Dr. H., Oberrechnungsrat. Gerhardt, Geh. Schulrat Dr. H., Realschuldirektor, Michelstadt. Gutmann, H., Regierungsrat. Hammann, Dr. W., Oberlehrer. Hartmann, G. K., Pfarrer, Ulrichstein. Hattemer, Dr. K., Professor Oberlehrer. Heidenheimer, Dr. H., Bibliothekar, Mainz. Heil, Dr. K., prakt. Arzt. Helmke, Professor P., Friedberg. Hensler, Dr. E., Wiesbaden. Herrmann, D. theol. F., Oberlehrer. Hessemer, P., Ingenieur, Frankfurt a. M. Heyl, Frhr. M. v., Oberst à. l. s. Hölscher, Prof. R., Oberlehrer. Hofmann, Professor K., Geh. Oberbaurat. Joost, H.,

Oberleutnant, Hannover. Judith, W., Schulrat, Heppenheim. Kautzsch, Prof. Dr. R. Kichler, H., Rentner. Kienzle, Dr. H., Kustos. Klassert, Professor Dr. A., Michelstadt. Klein, J., Pfarrer, Wimpfen. Klein, Dr. K., Justizrat, Worms. Kleinschmidt, Dr. K., Justizrat. Klingelschmidt, F. Th., Mainz. Könnecke, Geh. Archivrat Dr. G., Archivdirektor, Marburg. Korwan, H., Generalleutnant z. D., Exzellenz. Krahn, Dr. M., prakt. Arzt. Kranzbühler, Dr. E., Regierungsrat. Krauss, K., Bauinspektor. Lahm, Dr. W., Oberrealschuldirektor, Worms. Lange, R., Gießen. Lauckhard, F., Ober-Postsekretär, Gießen. Leiningen, Fürst Emich zu, Durchlaucht, Amorbach. Le Coq, Dr. A. v., Berlin-Halensee. Lesker, B., Pfarrer, Münster b. D. Levy, M., Rentner, Worms. Lindt, Prof. Dr. K., Oberlehrer. Linsingen, A. v., Oberstleutnant a. D., Alsbach. Lippold, Dr. A., Wirklicher Geheimerat, Exzellenz. Löbell, Dr. R, Gymnasialdirektor, Worms. Luxburg, Graf A. F., Legationssekretär, Wien. Lyncker, C. v., Generalmajor z. D. Maas, R., Major z. D. Machenhauer, Dr. A., prakt. Arzt. Marburg, R., Rentner, Michelstadt. Maurer, Prof. Dr. K., Oberlehrer. Merck, Dr. E A., Medizinalrat. Merck, Dr. L., Geh. Kommerzienrat. Merck, Dr. W. Mootz, G., Major z. D. Morneweg, K., Archivrat, Erbach. Müller, Prof. Dr. B., Museumsdirektor, Frankfurt a. M. Müller-Hickler, H., Fabrikant. Nagel, Prof. Dr. W. Nebel, D. theol. L., Oberkonsistorialpräsident. Nebel, Th., Pfarrer, Laubach. Nordeck zur Rabenau, L. Frhr. v., Regierungs-Assessor, Schloß Buseck. Ostermann von Roth, Dr. P., Direktor. Pfeiffer, A., Regierungsbaumeister, Auerbach. Pützer, Prof. F. Ramdohr, P., Apotheker. Reitz, Prof. F., Oberlehrer, Friedberg. Repp, M., Oberlehrer, Bingen. Römheld, G., Geheimerat. Rohde, Dr. F., Geh. Oberfinanzrat. Roller, Prof. Dr. K., Oberlehrer. Ruch, G., Rechnungsrat. Säng, L., jun., Buchhändler. Sassen, Dr. O. v., Sanitätsrat, Remscheid. Schäfer, R., Regierungs-Assessor, Büdingen. Schenk zu Schweinsberg, H. Frhr., Regierungs-Assessor, Gießen. Schläger, A., Hauptstaatskassedirektor. Schlapp, Dr. F., prakt. Zahnarzt. Schmidt, Dr. A., Hofbibliothekdirektor. Schmidt, Prof. Dr. A. B., Geh. Justizrat, Gießen. Schmidt, Prof. Dr. J., Oberlehrer, Mainz. Schmitt, K. R., Kaiserl. Rentmeister i. P., Wendelsheim. Schneider, J., Pfarrer i. P. Schneider, Dr. O., Generaloberarzt a. D., Wiesbaden. Schröder, Prof. Dr. E., Geh. Regierungsrat, Göttingen. Schuchard, M., Privatgelehrter. Schwab, W., Rentner. Scriba, Prof. Dr. F., Oberlehrer. Sieben, Prof. Dr. J., Oberlehrer, Mainz. Sittmann, C., jun., Weingutsbesitzer, Oppenheim. Solms-Hohensolms-Lich, Fürst Carl zu, Durchlaucht, Lich. Solms-Laubach, Graf Wilhelm zu, Arnsburg. Starck, A. Frhr. v., Regierungsrat. Starck, Dr. J. Rinck Frhr. v., Staatsminister i. P., Exzellenz. Strack, K., Dekan, Leihgestern. Velke, Prof. Dr. W., Oberbibliothekar i. P., Gießen. Vietor, L., Fabrikant. Vogel, G., Pfarrer, Seeheim. Vogt, Th., Ökonom, Friedberg. Voltz, Dr. L., Oberbibliothekar bei der Großh. Hofbibliothek. Walbe, Prof. H., Geh. Baurat. Wallau, H., Rentner, Mainz. Weckerling, Prof. Dr. A., Stadtarchivar, Worms. Wenck, Prof. Dr. K., Marburg. Wernecke, J., Oberstleutnant z. D., Großgerau. Werner, L. v., Regierungsrat. Werner, Prof. Th., Oberlehrer, Friedberg. Wernher, C., Apotheker, Oppenheim. Wilbrand, Dr. W., Hamburg. Ysenburg-Büdingen, Fürst Wolfgang zu, Durchlaucht, Büdingen. Zangen, W. v., Hauptmann, Karlsruhe. Zedler, K., Lichtdruckanstaltsbesitzer. Zeh, W., Forstmeister, Wimpfen. Zeller, A., Regierungsbaumeister, Privatdozent, Charlottenburg.

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung. Literatur 1

Allgemeine Bedingungen, Quellennachrichten: Zunftwesen in Mainz; Künstlernamen; Klosterkünstler 5

Die Plastik.

Steinskulpturen: Grabdenkmäler von 1365—1434, besonders in Frankfurt, Mainz, Oppenheim; Statuetten des Memorienportals im Mainzer Dom, vor 1420; Reliefs an der Frankfurter Liebfrauenkirche, um 1430; Madonnenstatuen u. a. 12

Terrakotten aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts: die Lorcher Kreuztragung, die Beweinung in Limburg; spätere Arbeiten 26

Holzskulpturen aus dem Ende des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts, aus Dieburg, Mainz, Friedberg 32

Die Malerei.

Der große Friedberger Altar, gegen 1400: der Meister und seine Mitarbeiter; das Wandgemälde an dem Grabmal Erzbischof Kunos in Coblenz, nach 1388. Vergleich mit der kölnischen Schule; Anzeichen klösterlichen Ursprungs, Anregungen der italienischen Kunst; der kleine Altarschrein von Friedberg 38

Die Altäre von Siefersheim und Frankfurt, um 1420; Frater Nikolaus in Mainz, 1432: kölnisch-westfälische Einflüsse 49

Der Altar von Schotten, um 1400, die Kreuzigungsbilder von Darmstadt und Mainz: ostfränkische und böhmische Einflüsse 52

Der Ortenberger Altar, drittes Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts; die Glasmalereien von Partenheim; Holzschnitte 55

Ikonographischer Exkurs zum Ortenberger Altar 67

Die Heiligen von Seligenstadt; der Bornhofer Altar, 1415: Meister Berthold von Nördlingen . . 70

Überblick 74

Anmerkungen 81

Verzeichnis der Tafeln 99

Ortsregister 102

TEXT.

Das mittelrheinische Land, an der alten Weltstraße von Süden nach Norden, durch zwei schiffbare Nebenflüsse von Westen und Osten her zugänglich, tritt mit einem Vorrang in die deutsche Geschichte ein. Es war von den Römern mit der Kultur des Mittelmeeres befruchtet und mit einem Netz von festen Straßen überzogen worden; dann hatte der hochgemuteste, führende Stamm es in Besitz genommen. Hier ist der Sitz des Metropoliten der ostfränkischen Kirche und darum ein Brennpunkt der deutschen Politik. Jahrhunderte hindurch ist der Blick der Deutschen hierhin gerichtet. Heldensage und Reichsmacht sind nicht lösbar vom Mittelrhein. Die Bürgerschaft seiner Städte ist der Rückhalt des Kaisertums, hier ist der Schauplatz der großen Reichs- und Fürstentage, der Königswahlen und Krönungen, und nirgends hat sich die ganze Herrlichkeit des Reiches glänzender entfaltet.

Das Primat der Mainzer Kirche bedeutete für das frühe Mittelalter ein entscheidendes Gewicht in aller Kunst. Die unmittelbare Fühlung mit Werken römischer Architektur und Plastik, wie sie in Mainz und Trier gegeben war, ein hochentwickeltes, in der karolingischen Renaissance neubelebtes Handwerk befähigten zur Führung. Unter den Augen Karls des Großen ist hier die Baukunst bei der Antike in die Schule gegangen und hat die Frühwerke geschaffen, die einen einzigartigen Besitz unseres Landes bilden; sie war bald auch den größeren Aufgaben gewachsen, in denen sich der Vorrang des Mainzer Stuhls sichtbar verkörperte. Eine in byzantinischer Überlieferung wurzelnde Kleinkunst in Elfenbein, Metall und Miniaturmalerei hat namentlich in Trier geblüht und ihren Einfluß weit nach Süddeutschland hinein erstreckt. Zu Beginn des ersten Jahrtausends steigen dann im Rheingau nahe beieinander die drei großen romanischen Dome auf, von den salischen Kaisern auf heimatlichem Boden

gestiftet und gefördert, vor allem durch den Feuergeist des vierten Heinrich. Das ungeheure Selbstbewußtsein des fränkischen Stammes, wie es sich in dem Vorwort der Lex Salica ausspricht, beseelte die Meister, als sie in der Gewölbespannung das Unerhörte wagten.[1]

Im späteren Mittelalter, zu dessen Kunstgeschichte dieses Buch beitragen will, tritt unser Gebiet in der Architektur tatsächlich etwas zurück. Die erhaltenen Werke der Plastik, Malerei und Kleinkunst sind nur ein spärlicher Rest des einstmals Vorhandenen. Die politische Bedeutung des Landes brachte zu allen Zeiten Schicksale, die den Kunstschätzen der Kirchen und Klöster verderblich wurden. Wieviel gerade in Mainz schon in älterer Zeit zugrunde ging, wo der Dom gelegentlich als Festung benutzt wurde, ist nicht zu ermessen. Die Schweden haben den Domschatz und Gemälde übers Meer entführt; das Schiff, das Matthias Grünewalds Bilder trug, ist untergegangen. Von dem Übrigen haben sich die Franzosen gewiß nicht das Schlechteste ausgesucht; damals mußte auch die St. Kastorkirche in Koblenz den kostbaren alten Altaraufsatz hergeben, der dann nach St. Denis kam. Es hat eine Zerstreuung und Zerstörung stattgefunden, wie kaum sonst auf deutschem Boden. Das Reliquienkreuz und den Bischofsstab Albrechts von Brandenburg hat Domkapitular Alexander Schnütgen im Nationalmuseum zu Stockholm glücklich wieder entdeckt.[2] Aber wo nicht genaue Inventare oder alte Abbildungen vorliegen, wie in diesem Fall, wird es schwer sein, das Zerstreute nachzuweisen. Der im Lande gebliebenen Werke nimmt sich seit mehreren Jahren die staatliche Denkmalpflege mit allem Ernste an. Eine besonders wichtige Gruppe, die Reste mittelalterlicher Wandmalerei, wird durch verständige Konservierung und auch durch farbige Aufnahmen, die unter Leitung von Rudolf Kautzsch in vorbildlicher Weise hergestellt werden, für alle Zukunft gesichert,

Die Wissenschaft hat schon längst, teils in ortsgeschichtlichem Interesse, teils in größerem Zusammenhang, sich mit den Denkmälern des späteren Mittelalters beschäftigt. In Frankfurt ist die Forschung durch Huesgen und Passavant begründet und durch Gwinner, Otto Donner von Richter, R. Jung, C. Wolff, H. Weizsäcker, C. Gebhardt u. a. fortgeführt worden.[3] Für Mainz und das rheinhessische Gebiet wurde die Arbeit von Friedrich Schneider und Franz Falk in Angriff genommen, deren Aufsätze in vielen Zeitschriften

zerstreut sind. Franz Hubert Müller hatte in seinen «Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde» Kunstwerke aus allen Teilen des Landes, namentlich Bestände des Darmstädter Museums, veröffentlicht, manches davon in farbigen Aufnahmen. Auch das Denkmälerwerk für das Großherzogtum Hessen, bearbeitet von Rudolf Adamy, Georg Schäfer, Heinrich Wagner und Ernst Woerner, und Ferdinand Luthmers Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden sind hier zu nennen. Für die Stadt Mainz ist das beschreibende illustrierte Denkmäler-Verzeichnis von Ernst Neeb hinzugekommen, der durch seine guten photographischen Aufnahmen schon seit langem die Forschung unterstützt hat.[4]

Zur Geschichte der mittelrheinischen Plastik haben Hans Börger, G. Dehio, A. Feigel, Paul Kautzsch und Wilhelm Vöge Beiträge geliefert, namentlich für die Werke des 15. und aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.[5] Bereits früher war man den Werken der Malerei nähergetreten. Heinrich Alfred Schmid, Franz Rieffel und Franz Bock widmeten dem anonymen Dominikusmeister der Darmstädter Galerie eingehende, die Grünewald-Frage berücksichtigende Untersuchung, und Schmid hat uns nunmehr mit den vorzüglichen Tafeln seines Werkes beschenkt, das die Kunst des großen Matthes von Aschaffenburg zum Gegenstand hat.[6]

Während Grünewalds Herkunft und seine Tätigkeit in Mainz zu den altbekannten, bereits in Sandrarts Teutscher Academie festgelegten Tatsachen gehört, sind zwei andere, etwas jüngere Meister erst durch die geschichtliche Forschung des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang mit dem mittelrheinischen Gebiet gebracht worden. Hans Memling, der berühmte Maler von Brügge, darf seit dem glücklichen Fund des Jesuitenpaters Dussart als «oriundus de Moguntiaco» angesehen werden. Die Memlingforscher haben im Hinblick darauf, daß der Familienname an das Dorf Mümling (Memelingen) im Odenwald zu erinnern scheint, dieses auch als die Heimat des Meisters vermutet. Nun hat aber Freiherr Schenk zu Schweinsberg den Familiennamen Memling im Anfang des 15. Jahrhunderts urkundlich mehrmals in dem nicht weit von Mainz entfernten Ort Groß-Gerau festgestellt: von hier aus konnte leicht schon der Vater Memlings nach Mainz übergesiedelt sein. Inwieweit aber die Kunst Memlings mit Mainz zusammenhängt, ist eine noch offene, von M. Friedländer skeptisch angesehene Frage.

Ein großer graphischer Künstler des 15. Jahrhunderts, «der Meister des Amsterdamer Kabinetts» oder «der Hausbuchmeister», wie man ihn nach seinen Zeichnungen im mittelalterlichen Hausbuch des Schlosses Wolfsegg benannt hat, ist dem mittelalterlichen Gebiet erst zugeteilt worden, nachdem Friedländer in einer Folge von Mainzer Gemälden, dem sogenannten Marienleben, eine Stilverwandtschaft mit den Stichen des Amsterdamer Kabinetts beobachtet hatte. Ludwig Kämmerer und Eduard Flechsig haben den Meister als mittelrheinischen Maler in die Kunstgeschichte eingeführt; von der großen Anzahl von Gemälden, die ihm letzterer zuwies, ließ die nachprüfende Kritik von Max Lehrs nur die Bilder in Freiburg und die Auferstehung in Sigmaringen als eigenhändige Arbeiten gelten. Eine Einigung über den Umfang seiner malerischen Tätigkeit ist bis heute nicht erzielt worden. Henry Thode zuerst hat die Aufmerksamkeit auf zwei der Mitte des 15. Jahrhunderts angehörige Passionsbilder der Darmstädter Galerie gelenkt und ihren mittelrheinischen Ursprung wahrscheinlich gemacht; von diesen und von anderen älteren Gemälden unseres Gebietes ausgehend hat er dann eine Entwickelung der mittelrheinischen Malerei im 15. Jahrhundert zu geben versucht, an deren Ende der Hausbuchmeister und Matthias Grünewald stehen.[7]

Ich glaube, man muß noch weiter zurückgreifen, um einen festen Boden für alle die Fragen zu gewinnen, welche die Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts betreffen. Die Periode vom letzten Drittel des 14. bis gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts, also die Zeit vor den Einwirkungen der van Eyck-Schule, die man in den Darmstädter Passionsbildern bereits spürt, ist auch von Thode nur gestreift worden; an genügenden Abbildungen hat es bisher ganz gefehlt.

Auch abgesehen von ihrer grundlegenden Bedeutung verdienen diese Frühwerke besondere Aufmerksamkeit: die ältesten, der große Friedberger und der Ortenberger Altar, sind von einzigartigem Wert. Die engen Beziehungen zwischen Malerei und Plastik, deren Ausübung so häufig in einer Hand lag, ließen es richtig erscheinen, auch die gleichzeitigen plastischen Werke in den Kreis der Untersuchung zu ziehen. Eine erschöpfende und abschließende Behandlung wird man auf einem noch so wenig betretenen Gebiete, wie es die Plastik dieser Periode ist, noch weniger erwarten als für die Malerei.

Allgemeine Bedingungen. Quellennachrichten.

Im Zusammenhang einer großen Kulturströmung und begünstigt durch die Ausbreitung der in Frankreich wurzelnden geistlichen Orden griff im 13. Jahrhundert die gotische Baukunst auf Deutschland über, und die unmittelbare Nachbarschaft Frankreichs erleichterte dem opus francigenum den Zugang am Mittelrhein. Aber die entscheidenden Schritte zur Verdeutschung des Stiles sind nicht hier erfolgt; es ist, als ob die Kraft sich an den gewaltigen Leistungen der romanischen Epoche erschöpft hätte. Die neue Schönheit kam neben dem Alten weniger zu Wort als etwa am Oberrhein, wo sie alles Frühere in Schatten stellte und große gotische Bauhütten für mehrere Geschlechter der Mittelpunkt des ganzen künstlerischen Treibens waren.

Auch für die Entwickelung der bildenden Künste am Mittelrhein ist das nicht ohne Belang. Der monumentalen Plastik sind hier zur Zeit der Hochblüte im 13. Jahrhundert nicht viel große Aufgaben erwachsen; erst vom 15. Jahrhundert an bietet die mittelrheinische Steinskulptur in den Bischofsgrabmälern des Mainzer Domes ein glänzendes, ungewöhnliches Bild. Als im Ausgang des 14. Jahrhunderts die Malerei allerorten dazu ansetzte, aus einem vorwiegend zeichnerischen und dekorativen Wesen sich zu malerischer Wiedergabe der Erscheinung zu erheben, da erfreute sie sich am Mittelrhein nur in bescheidenem Maß der Vorteile, die der täglichen Anschauung einer reifen Plastik entspringen, namentlich der Schulung des Auges für Proportion und Form.

Im übrigen lagen die Bedingungen für die Entwickelung der Malerei vielleicht besonders günstig. Die neuere Forschung hat namentlich seit M. Dvořáks weitgreifenden Untersuchungen in der französisch-burgundischen und der ita-

lienischen Kunst treibende Faktoren für den um die Jahrhundertswende überall in Deutschland bemerkbaren Aufschwung gefühlt und ist damit gewiß auf dem richtigen Weg, wenn sie nur das Gewicht jener Einflüsse nicht übertreibt und die bodenständigen Kräfte genügend würdigt.[8] Das kirchliche Übergewicht Frankreichs, im Anfang des 14. Jahrhunderts durch die Übersiedelung des päpstlichen Hofes nach Avignon handgreiflich sanktioniert, durch die geistlichen Orden schon lange vorher begründet, kann in der bildenden Kunst so wenig wie in der Architektur ohne Nachwirkungen geblieben sein. Der Zisterzienserorden, zu dem in unserem Gebiet zwei der einflußreichsten Klöster gehörten, Eberbach im Rheingau und Arnsburg in der Wetterau, hat in ausgedehntem Maße den persönlichen Verkehr mit dem Mutterkloster zu Citeaux verlangt und gerade gegen Ende des 14. Jahrhunderts die Verpflichtung zum Besuch der Pariser Universität noch verschärft. Auch wenn die Zisterzienser selbst sich in der bildenden Kunst nicht betätigt haben, waren ihre häufigen Reisen nach Frankreich doch von Belang für die Geschmacksrichtung in dem Orden und in den weiten, durch ihn bestimmten Kreisen.

Auf unserem altrömischen Kulturboden war man wohl zu allen Zeiten für Anregungen von der romanischen Welt, von Frankreich und von Italien her, empfänglicher als irgendwo sonst. Im 14. Jahrhundert haben dynastische Verhältnisse den Zusammenhang mit der verfeinerten Kultur des Westens verstärkt. Mehrere der regierenden Herren waren teils durch Geburt und Erziehung, wie Erzbischof Balduin von Trier (gest. 1354) und der andere Lützelburger, Johann von Ligni, der 1371—1375 den Stuhl von Mainz innehatte, teils durch politische Interessen in enger Fühlung mit den burgundischen Landen und mit Frankreich. Als «vasallus nostri regalis culminis» wird der Erzbischof Graf Johann von Nassau von König Karl VI. in einem Schreiben an die Stadt Frankfurt bezeichnet. Einzelne bezogen Jahresgehälter vom König von Frankreich und hatten ihre Hotels in Paris.[9]

Die kunstgeschichtliche Forschung wird solche Beziehungen im Auge halten müssen, auch abgesehen von dem dadurch erleichterten Import französischer Kunstwerke, besonders der so beweglichen Miniaturen, auf den schon Ludwig Kämmerer hingewiesen hat.[10] Die französische Mode brauchte bei so regen persönlichen Beziehungen durchaus nicht lange Zeit, um sich von Dijon oder Paris an den Mittelrhein zu verpflanzen. Französische Tracht in Holzschnitten oder

Bildern ist darum weder einfach als Kriterium für den französischen Ursprung des Werkes zu verwerten, wie Bouchot gemeint hat, noch beweist sie, wenn sie in Werken von sicher deutschem Ursprung vorkommt, ohne weiteres eine erheblich spätere Entstehungszeit.[11]

Übrigens hatte auch der Zusammenhang mit Italien, in dem das Rheintal als Hauptverkehrsstraße zum Norden durch das ganze Mittelalter geblieben ist, gerade in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts durch die Entwickelung des Geldverkehrs eine neue Belebung erfahren. Zahlreiche Italiener, hauptsächlich Lombarden, hatten sich in Oppenheim, Bingen, Bacharach, Oberwesel niedergelassen, als Finanzmänner der geistlichen Fürsten von Mainz und Trier und in eigenen Geschäften. Die Forschungen von Alois Schulte[12], denen wir einen tieferen Einblick in diese Verhältnisse verdanken, haben besonders für Bingen festgestellt, daß einem Teil der Kolonisten die Rheingegend zur zweiten Heimat wurde. Wir hören, daß sie gemeinnützige Stiftungen machten und daß ihre Söhne gelegentlich in deutsche Klöster eintraten. Bei ihren nahen geschäftlichen Beziehungen zu geistlichen und weltlichen Herren ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß durch sie italienische Kunstwerke und Künstler den Weg nach Deutschland fanden. Ein Chorbuch der Aschaffenburger Hofbibliothek, das vermutlich aus dem Mainzer Dom stammt, enthält italienische Miniaturen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts.[13]

Mittelbar wirkte Italien hier wie anderwärts durch die in Prag erblühte Schule ein. Karl IV. hat oft am Mittelrhein geweilt; einer seiner angesehensten Hofbeamten war hier zu Hause: der Geheimschreiber Rudolf von Friedberg, der mit der Vaterstadt in Verbindung blieb und seine silbernen Gefäße und Handschriften dem benachbarten Zisterzienserkloster Arnsburg vermachte, wo er 1367 begraben wurde.[14] Vielleicht hat sich auch das Verhältnis seines kaiserlichen Herrn zu den Kirchen in diesen Gegenden nicht darauf beschränkt, daß er kostbare alte Reliquien aufkaufen ließ, um die Kirchen Prags damit auszustatten. Inwieweit das von Karl gegründete und mehrmals mit besonderen Gnadenbeweisen bedachte Augustinerstift in Niederingelheim[15], das aus böhmischen regulierten Kanonikern bestand, sich künstlerisch betätigte, wissen wir nicht. Aber in der Dominikanerkirche zu Mainz war noch 1633 ein «Ymago beatae virginis sculpta de Praga» auf hoher Marmorsäule zu sehen; Freiherr Schenk zu Schweinsberg, dem dieser Nachweis verdankt wird, hat auf die nahen

Beziehungen der vermutlichen Stifter, der Familie zum Jungen, zu Karl IV. hingewiesen.[16]

Die Quellen über Kunst und Künstler unseres Gebietes fließen nur dürftig. Zu den verhältnismäßig wenigen Werken, die sich mit Sicherheit bestimmten Persönlichkeiten zuweisen lassen, gehören Arbeiten des Metallgusses. Wie 1279 auf dem Taufbecken des Würzburger Doms Meister Eckhard von Worms sich als Verfertiger nennt, so wissen wir von Mainz, daß hier Meister Johann im Jahre 1328 das große Taufbecken im Dom gegossen hat, das ursprünglich in der Liebfrauenkirche stand.[17] Die Metallgießer hatten mehr Selbstbewußtsein als die Maler und Bildhauer. Derselbe Meister «Johann von Mentz» hat seinen Namen auf vielen Kirchenglocken verewigt; es ist beachtenswert, daß er auch an entfernte Orte wie Caub, Braubach und Koblenz, Friedberg in der Wetterau und Großendorf bei Büdingen Glocken geliefert hat.

Einem Zeugenprotokoll vom Jahre 1332 verdanken wir eine ganze Reihe von Mainzer Steinmetzen-Namen. Da tritt ein Heinrich, Steinmetz zu unser Frauen, als Verfechter der demokratischen Richtung hervor, der es kurz vorher geglückt war, 22 Zunftherren in den Stadtrat zu bringen, während ein Heinrich Spirer als das Haupt der mit dem alten Rat konspirierenden Mitglieder der Steinmetzenzunft erscheint. Der erstgenannte Heinrich, der 1323 als «operarius ad gradus» vorkommt, ist vermutlich der Magister Heinricus Lapicida de Boëmia, dem 1314 der Wiederaufbau der 1285 abgebrannten Liebfrauenkirche in Auftrag gegeben war.[18]

Aus demselben Jahre 1332 gibt die Mainzer Chronik eine Aufzählung der Zünfte. Wir finden darunter zwar die «Steinmetzen und ihre Genossen», die «smede und ihre Genossen», «die jungen smede und ihre Genossen», aber weder Maler noch Goldschmiede besonders genannt. Vermutlich waren die Maler schon damals bei den «sedelern» d. h. Sattlern. Ich schließe das aus der Aufzählung der Mainzer Zünfte vom Jahre 1444, in der es heißt: die «sedeler und Maler».[19] Dieselbe Verbindung bestand in Prag; sie beruht darauf, daß die Sattler oder «Schilter» nicht bloß Pferdeausrüstung und Schilde, sondern auch gemalte Hausschilder herstellten.[20]

Die Malernamen aus Mainz, die wir den archivalischen Nachforschungen Falks verdanken, sind: 1294 magister Rudolfus pictor; 1355 Cuntze meler;

1392 Johannes dictus Bart pictor; 1418 magister Christoforus pictor. Diese Namen werden bestätigt und vermehrt durch Notizen, die Bibliothekar Heidenheimer aus Urkunden der Mainzer Stadtbibliothek gesammelt und mir zur Verfügung gestellt hat: 1353 Meler Cunz (Cuntzechen, Cuntzeln). Meister Cunrades Son von Wympen, burgere zu Mentzen; 1370 ein Haus zwischen Johann zum barte und meister Jekeln meler; 1392 Friczchin meler off deme lichoffe; 1429 und 1433 Cunzchin von Straßburg der Meler. Von Goldschmieden kommen vor: 1384 magister Wernekin aurifaber; 1400 Meynhardus aurifaber caecus; 1402 und 1403 magister Jacobus und Johannes aurifaber.[20a] In der Stadtchronik finde ich noch einen «Mathis Goldsmed von Wesel» erwähnt, als Mitglied einer 1411 zur Regelung der innerpolitischen Schwierigkeiten eingesetzten Kommission. Daß in Mainz die Goldschmiede mit den Malern in der Zunft waren, wissen wir für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. In Worms war im Jahre 1383 «Jenne Heßheim der Goldsmit» Zunftmeister der Schilterzunft.[21]

Nach den städtischen Satzungen sollten nur zünftige Mitglieder der Handwerkerinnungen und seßhafte Bürger ein Handwerk betreiben. Aber daneben bestand noch eine klösterliche Kunst, die auch über den eigenen Bedarf des Klosters hinaus Absatz suchte; und in jener Zeit, wo die Malerei eine ganz neue Bedeutung für das kirchliche Leben gewonnen hatte, werden kunstsinnige Geistliche es sich kaum versagt haben, gelegentlich auch fremden, zugewanderten Künstlern Aufträge zu geben. Aus Prag hören wir von Reibereien zwischen den einfachen Schilderern, die sich vorwiegend mit dem Malen von Hausschildern befaßten, und den «geistlich Malern», die Madonnenbilder malten.[22] Es ist denkbar, daß die nichtzünftige Ausübung des Maler- und Bildhauer-Handwerkes eine Rolle gespielt hat in den Streitigkeiten zwischen Geistlichkeit und Stadt Mainz, die auf dem Konzil zu Basel zur Sprache kamen. Die Geistlichkeit hatte sich über das Verbot des Rates beschwert, fremde Handwerker aus anderen Städten zu gebrauchen, der Magistrat aber antwortete: «das ein frembde hantwerck, oder arbende lude paffen oder laien zu Mentze arbeiden sollten, daß wer ayn Sache das dadurch groser unfriede und unwillen ensteen mochte».[23] So hatte vielleicht schon die Berufung des Meisters Heinrich von Böhmen zum Wiederaufbau der Liebfrauenkirche Ärgernis verursacht.

Über die Tätigkeit klösterlicher Maler in Mainz gibt es zwei wertvolle Zeugnisse, die beide das Karmeliterkloster betreffen. Ein Frater Johannes Fabri, gen. Carnificis, ließ 1430 und 1432 auf eigene Kosten die prächtigen Chorbücher für den Konvent herstellen, die jetzt im Kapitelsaal des Domes aufbewahrt werden, mit humorvoller Darstellung der Abenteuer von Reineke Fuchs und Isegrim in den Randverzierungen: so sieht man, wie Reineke im Mönchsgewande den Gänsen predigt und wie Isegrim dem kleinen Pintscher schmeichelt.[24] Der Name Frater Nicolaus am Schluß der Widmung scheint den ausführenden Künstler zu bezeichnen.[25] Im Jahre 1436 malte ein Karmeliter, Nicolaus Sublin, den Hauptaltar der Kirche in Gabsheim in Rheinhessen: vielleicht ist das derselbe Frater Nicolaus. Eine Inschrift an dem (nicht erhaltenen) Altar besagte: «Hæc pictura completa est anno dei MCCCCXXXVI ipso die Annuntiat. virg. gloriosæ per manus fratris Nicolai Sublin, ordinis B. Mariæ de monte Carmele».[26]

Von den bereits durch THODE zusammengestellten Frankfurter Malern erwähne ich hier nur den aus Nürnberg zugewanderten Sebald Fyoll († 1425) und den 1445 tätigen Hans von Metz. Auch in den kleineren Städten gab es Künstler. «Meister Johan Schilder von Babinberg, burger zu Oppinheim» hat für den Dom in Frankfurt ein Altarwerk gemalt und den stattlichen Preis von 808 fl. dafür im Jahre 1382 erhalten. Für Bingen ist durch Urkunden des Großh. Haus- und Staatsarchivs in Darmstadt, auf die mich JULIUS REINHARD DIETERICH aufmerksam gemacht hat, gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts ein Meister Fricze oder Frietsche nachweisbar: «Fricze maler Bürger in Bingen» oder «Fredericus pictor oppidanus», aber auch «Frietsche bildesneczer». Er war also auch in der Holzschnitzerei selbst tätig. Die Urkundenverträge mit dem benachbarten Zisterzienserkloster Eberbach im Rheingau von den Jahren 1447 und 1449 ergeben keinen weiteren Aufschluß über ihn, als daß er in geschäftlichen Beziehungen zum Kloster stand und von dort eine pensio annua erhielt, die im Ertrag eines bei Bingen gelegenen Weinberges bestand. Ob er für das Kloster künstlerische Arbeiten geliefert hatte? Die Lage von Bingen, an der Mündung der Nahe und am Ausgangspunkt der großen, Rhein und Mosel verbindenden römischen Heerstraße, die sicher im Mittelalter noch benutzt wurde, war geeignet, um auch in den alten Klöstern und den Städten des Nahe- und Hunsrücksgebietes Absatz für kirchliche Kunstwerke zu finden.[27]

In Friedberg in der Wetterau findet sich in den städtischen Rechnungen von 1369 ab ein «Meler» Dylmann.[28] Neben solchen bürgerlichen Malern, wie dieser und der Binger Frize es waren, tauchen auch hier Namen von malenden Mönchen auf. Die von der Großh. Hofbibliothek in Darmstadt in einer Abschrift bewahrte Chronik des Burgpfarrers Krafto von Rockenberg teilt mit, daß Johannes genannt Vulfelin «pictor ordinis premonstratensis qui pro tunc steterat in Elwenstadt» im Jahre 1375 für die Burgkapelle das Bild zu Ehren der Jungfrau Maria und der hl. Georg und Antonius, der Patrone der Kirche, zu dem Preis von 70 fl. gemalt hat. Es ist das Prämonstratenserkloster in dem nicht weit von Friedberg entfernten Ilbenstadt gemeint. Ein anderer Bruder desselben Klosters, Wernher, stellte für die Burgkapelle «das Werk zu den Uhren» her.[29] Durch einen Ilbenstädter Geistlichen, den Peter Schenkinberger von Frankfurt, ließ Lucia von Erbstade als Seelgerät für sich und ihren verstorbenen Mann 1414 ein Missale für das Kloster Naumburg in der Wetterau schreiben.[30]

Der Ertrag aus diesen Quellennachrichten ist zunächst nicht erheblich. Indessen wird man schon hier beachten, wie sehr neben den Zünften noch eine klösterliche Kunst in Blüte steht und daß nicht bloß Miniaturen, sondern auch Altarbilder aus den Klosterwerkstätten hervorgehen; sie war sicherlich ausgedehnter, als es nach den wenigen überlieferten Namen erscheint, die wir ja nur ganz gelegentlichen Aufzeichnungen verdanken. Es ist bezeichnend, daß der bürgerliche Maler Johann von Bamberg in Oppenheim 808, der Prämonstratenser Johann Vulfelin in Kloster Ilbenstadt nur 70 fl. für ein Altarwerk erhält. Ein solcher Unterschied war gewiß nicht bloß in Qualität und Umfang der Leistung, sondern vor allem in den viel günstigeren Arbeitsverhältnissen begründet, unter denen der Ordensgeistliche arbeitete: ohne Existenzsorgen. Auch in verschiedenen Arten von Kleinkunst, namentlich in Goldschmiedearbeit, wird die Konkurrenz der Klosterkünstler den bürgerlichen ungünstig gewesen sein. Man versteht den Eifer, mit dem die Zünfte alle nichtzünftige Ausübung des Handwerks zu unterdrücken suchten. Wir sahen, wie ihnen mehrfach Zuwachs von außen kam, die Namen der Zugewanderten weisen auf Franken und den Oberrhein. Die Berührung mit anderen Kunstkreisen, die dadurch vermittelt wurde, war in den Klöstern wohl noch lebhafter: weithin liefen hier die Fäden, an nationale Grenzen nicht gebunden.

Die Plastik.

Grabsteine

An den Domen des 13. Jahrhunderts hatte die Plastik das Höchste erfüllt. In diesen Statuen von Heiligen und Stiftern war eine Reife und Mannigfaltigkeit bildender Kraft, daß den nächstfolgenden Geschlechtern nur wenig zu sagen blieb. Grabsteine mit Bildnissen der Verstorbenen waren im 14. Jahrhundert auch am Mittelrhein eine Hauptaufgabe der Steinskulptur. Sie gingen häufig aus den Händen einfacher Steinmetzen hervor, und je ärmer die Zeit an schöpferischen Meistern war, desto mehr behalf sich das Handwerk mit dem Erbe einer großen Vergangenheit. Die Darstellung der Figur sinkt meist in ein flaches Relief, aus dem allein der Kopf stärker hervortritt; die Plastik des Gewandes wird mehr durch vertiefte Linien ausgedrückt, als wirklich herausgearbeitet. Man wird zum Teil an die lineare Kunst der romanischen Periode erinnert, deren Nachwirkung August Feigel in den Statuen der Ritterstiftskirche zu Wimpfen beobachtet hat.[81] Nur der Eifer, mit welchem die ernsthaftesten jener Steinmetzen ins Kleine gingen und die Einzelheiten der Tracht, die individuellen Züge des Antlitzes wiederzugeben versuchten, war ein neues, nicht unfruchtbares Element. Ich sehe die Entwickelung zum Teil etwas anders an, als sie Hans Börger in seinem an scharfsichtiger Einzelbeobachtung reichen Buch dargestellt hat. Einige charakteristische, von ihm nicht abgebildete Denkmäler werden hier in den Vordergrund rücken.

Tafel I

Der Doppelgrabstein des Ehepaares von Holzhausen im Frankfurter Dom, ursprünglich in der Michaelskapelle, ist nach 1371 entstanden, dem in der Inschrift allein angegebenen Todesjahr der Frau. Der 1393 verstorbene Mann, Johann von Holzhausen, hat offenbar schon zu seinen Lebzeiten das Denkmal

setzen lassen. Beide erscheinen in der Tracht der Zeit. Die Frauengewandung gab dem Bildhauer mehr Gelegenheit zu künstlerischem Ausdruck.

Die Dame trägt über dem Kleid den von einer Agraffe vor der Brust zusammengehaltenen Mantel, auf dem Kopf die schon seit dem zweiten Drittel des Jahrhunderts beliebte Krausenhaube. Die rechte Hand hält den Rosenkranz, der Arm hat den untergeschlagenen Mantel zusammengedrückt und hochgezogen, wobei der Saum unten ein Spiel von Linien bildet. Auch durch eine leichte Linksneigung des Kopfes hat der Bildhauer die Gestalt zu beleben gewußt. Welchen Fortschritt das bedeutet, lehrt ein Vergleich mit zwei älteren Grabsteinen. Auf dem leider etwas verwitterten Grabstein der 1365 verstor- Tafel II 3
benen Elheyd Engeln zu Friedberg, der jetzt außen an der Stadtkirche eingemauert ist, sind Armhaltung und Saumspiel ganz ähnlich, aber im Gegensinn; der Rosenkranz ist bis auf eine kleine Spur verwaschen.[32] Noch in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts führt uns dann das Grabmal der Mechtilde von II 1
Waldeck, der Gemahlin des Grafen Eberhard III. von Breuberg, in der Kirche des Prämonstratenserinnenklosters Konradsdorf bei Büdingen.[33] Die Dame ist mit gefalteten Händen dargestellt, aber wiederum wird der Mantel von einem Arm hochgezogen und bildet ein ähnliches Saumspiel. Es ist zu beachten, daß auf allen drei Grabsteinen die Hauptlinie der Schleife ungefähr in der Richtung des Armes läuft. Der Konradsdorfer und der Frankfurter, die am besten erhalten sind, lassen noch mehr Übereinstimmung erkennen. Auf beiden ist die hochgezogene Gewandmasse etwas umgeschlagen, und die schräg aufsteigende Saumlinie respondiert der Richtung, in welcher der linke Arm vom Mantelsaum überschnitten wird.

Das ein- oder doppelseitige Hochziehen des Mantels ist ein auch sonst durchaus nicht seltenes Bewegungsmotiv.[34] Wie verschieden aber sich dabei der Faltenwurf gestalten läßt, zeigt ein Blick auf die von Schweitzer und von Buchner zusammengestellten Grabsteine der Neckargegend und Nord-Thüringens.[35] Unser Saumspiel tritt dort nicht auf, es ist also nichts ganz Gewöhnliches, sondern der gute Einfall eines Einzelnen. Entweder stammen die drei Arbeiten aus einer Werkstatt, die Frankfurter als reifste, oder das Vorbild von Konradsdorf hat die Meister von Friedberg und Frankfurt bestimmt. Ich lasse diese Frage offen. Das Saumspiel aber kommt schon aus einer älteren Tradition. Es ist ungefähr das Faltenmotiv der schönen Uta in Naum-

burg, aus der vollen Plastik der Statue zu einem bloßen Linienzug verflacht und statt der natürlichen Zwanglosigkeit, in der es dort erscheint, einem festen Rhythmus eingeordnet. Besaß man vielleicht in dem künstlerisch rührigen Prämonstratenserkloster Ilbenstadt, das zwischen Friedberg und Frankfurt lag und auch für die Prämonstratenserinnen von Konradsdorf nicht zu entfernt war, Zeichnungen nach den Naumburger Stifterstatuen?

Ein Werk, das schon in seiner kräftigeren Plastik den näheren Zusammenhang mit der großen Epoche des 13. Jahrhunderts fühlen läßt, ist das Grabdenkmal des 1314 verstorbenen Grafen Diether IV. von Katzenelnbogen, aus dem Reichenklarakloster zu Mainz in das Wiesbadener Museum verschlagen.[36] Hier ist dasselbe prächtige Faltenmotiv in umgekehrter Form und übertreibend wiederholt.

Eine Einwirkung von Naumburg auf die Mainzer Plastik hat Wilhelm Vöge bereits für das Ende des 13. Jahrhunderts in den Reliefs der Seligen und Verdammten, die jetzt im Kreuzgang des Domes aufgestellt sind, und in der Lünette über dem Südost-Eingang des Domes erkannt, namentlich im Reliefstil.[37] Man wird indessen die Eigenart dieser mittelrheinischen Arbeiten nicht übersehen: außer ihrer breiteren, weicheren Formgebung, die auch Vöge hervorhebt, die strenge, geschlossene Anordnung, die übergroßen Köpfe auf kleinem Körper, die ungewöhnliche, mächtige Bildung des Kinnes. Die großen Kopfmaße sind natürlich kein gedankenloser Archaismus, sondern ein Gegengewicht gegen die Abschwächung des Eindrucks in der Fernansicht. Auf das seelische Moment kommt dem Mainzer alles an, er hat es eindringlicher und schwunghafter ausgedrückt als der Meister der Naumburger Passion. Man betrachte auch das beglückend freie, heitere Christushaupt der Mainzer Portallünette, das übrigens für das religiöse Empfinden am Mittelrhein ein Zeugnis von größtem Gewicht ist. Aber Gewand und Körper, soweit es sich nicht um sprechende Bewegungsmotive handelt, sind dieser Kunst fast gleichgültig, die Hände in der Portallünette sind aufs äußerste vernachlässigt. Von einem späten Nachfolger rühren einige der Portalstatuetten der seit 1315 durch Meister Heinrich von Böhmen wieder aufgebauten Liebfrauenkirche her, die jetzt in der Steinhalle des Mainzer Museums aufbewahrt werden.[38] Selige und Verdammte sind hier übereinandergestellt, in einer wohl durch die älteren Reliefs angeregten paarweisen, zum Teil glücklichen Gruppierung; wiederum mit einseitiger Betonung

des Ausdrucks, der freilich etwas ins Schwächliche, Weinerliche ausartet, und mehrfach mit den großköpfigen Proportionen der älteren Meister. Dem Böhmen Heinrich selbst möchte man am ehesten die große stehende Madonna zuweisen.

In der Grabmalplastik, zu der wir nun zurückkehren, klingt jenes Saum- Tafel III 2
spiel des 14. Jahrhunderts noch im Anfang des 15. nach. Auf dem Grabmal der 1415 verstorbenen Anna von Bickenbach in der Katharinenkirche zu Oppenheim ist ähnlich wie früher der weite Mantel hochgezogen und hat dabei die großen, weichen Linien im Saum gebildet. Aber frische Beobachtung hat das Schema belebt, das flache Relief des 14. Jahrhunderts ist aufgelockert, die Unterarbeitung der Säume gibt dem Linienspiel zugleich plastischen Wert. Auch begnügt sich der Bildhauer nicht mehr mit dem einen Bewegungsmotiv der älteren Reliefs: er läßt den Mantel auf der anderen, linken Seite in großem Zug umschlagen, so daß die Bewegung dort ein Gegengewicht erhält. Von einer anderen Hand rührt der Grabstein der Tochter her, der Anna III 1
von Dalberg, die fünf Jahre vor der Mutter in den Tod gegangen war. Nur eine einzige Kurve des umschlagenden Mantelsaumes wirkt hier den vorherrschenden Längsfalten entgegen. Man tut gut, sich die äußerst einfache Gewandbehandlung dieses auch in der Haltung und im Antlitz fein durchempfundenen Werkes gegenwärtig zu halten. Der künstlerische Wille der Zeit ging durchaus nicht auf in der reichen, stark bewegten Draperie der gleichzeitigen Bischofsdenkmäler des Mainzer Doms.

Wir haben bei den älteren Arbeiten die Neigung zu einem gewissen Rhythmus beobachtet, die sich in fast paralleler Führung der die Vertikalen überschneidenden Diagonalen aussprach. Sie tritt, bald in dieser, bald in anderer Form, auch sonst in mittelrheinischen Grabsteinen aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hervor. Von besonderem Interesse ist das Grabrelief der IV 2
Katharina zum Wedel in der Frankfurter Nikolaikirche. Als Todesjahr gibt die Inschrift am Rande 1378 an. Die Absicht zu individualisieren ist nicht schwächer als sonst in dieser Zeit. Mag die Porträtähnlichkeit auch nicht groß gewesen sein, so gibt doch die leicht vorgeschobene Unterlippe dem Antlitz eine persönliche Stimmung: etwas Verwöhntes, Launisches. Über dem tief ausgeschnittenen, engen Kleid, das die Brustwölbung kräftig hervortreten läßt, trägt die Dame einen weiten Mantel. Der liegt oben locker, mit weichen natürlichen Falten, in der Hüftgegend aber wird er von beiden Armen hoch-

gezogen, so daß er den Unterkörper straff umspannt, und die Säume mehrfach, zwischendurch eine runde Kurve bildend, quer von einer Seite zur anderen aufsteigen. Indem sie der Richtung der Arme entsprechen, erhielt das Ganze eine ideale Struktur, die es aus dem Alltäglichen heraushebt.

Tafel IV 1 Dicht nebenan steht das Epitaph für den Gemahl der Katharina zum Wedel, den 1386 verstorbenen Siegfried zum Paradeis. Der Mann kniet mit gefalteten Händen; vor ihm der Wappenhelm mit springendem Löwen. Oben über Wolken wird der Heiland sichtbar, umgeben von zwei in knieender Haltung schwebenden Engeln mit den Marterwerkzeugen; naiv schauen die liebenswürdigen Kinder aus dem Bild heraus. In dem welken Antlitz des Betenden ist mit einer fast grausamen Ehrlichkeit allen Furchen des Alters nachgegangen, und derselbe Realismus hat sich, noch unbeholfen, um die Anatomie des Christuskörpers bemüht. Sorgfältig sind die Einzelheiten der Tracht angegeben bis zu den kleinen Knöpfen am Ärmel. Ein flüssiges Faltenspiel der am Boden lagernden Mantelenden ist der Nachklang einer Bewegung, die man oben an den himmlischen Wesen erblickt. Die Gewänder der Engel, zunächst ganz einfach dem Körper folgend, ergehen sich in den unteren Partien, wo sie sich selber überlassen sind, in weich undulierenden, den stilisierten Wolken entsprechenden Formen, unter allmählichem Übergang aus der durch den Körper gebundenen in die freie rhythmische Bewegung, und helfen dadurch die visionäre Welt von der irdischen absondern. Der Rhythmus beruht hier auf respondierender Faltenbildung in den Engelgewändern hüben und drüben. Ein fast symmetrisches Undulieren sieht man schon auf dem Grabstein des Scholastikus Wyker Frosch († 1360) in der Frankfurter Katharinenkirche, wo die Ränder der Casula auf beiden Seiten eine gedoppelte Wellenlinie beschreiben.[39]

Symmetrische oder rhythmische Wiederholung, ein Gesetz der tektonischen Künste und ein technisches Bedürfnis von allerlei Handwerk, hat sich in der figürlichen Plastik verschieden lange behauptet. Es scheint, daß die fränkische Kunst besonders treu daran festgehalten hat. Sie weiß auch etwas zu sagen damit. In den Reliefs des Georgenchors im Bamberger Dom gibt der strenge Rhythmus geschwungener Faltenzüge, ihr bald einseitiges, bald konzentrisches Respondieren, diesen Propheten und Aposteln eine ihres gesteigerten Innenlebens würdige höhere Erscheinung, die erhaben ist über das

Zufällige, Ungeordnete der gemeinen Wirklichkeit. Den Zusammenhang dieser älteren mit der jüngeren Bamberger Kunst haben Vöge und Goldschmidt klargestellt. Wie stark bricht noch an der Sibylle der Drang zu rhythmischem Vortrag in den vom Körper gelösten seitlichen Gewandmassen hervor. Das fast ornamentale Wesen, das sich in dieser Häufung undulierender Säume äußert, kam nicht von der Reimser Plastik, die im übrigen anregenden Einfluß ausgeübt hat, sondern von den älteren Chorreliefs. Die Linie als solche behauptet neben dem gereiften plastischen Gefühl noch immer ihr Recht.[40]

Börger hat die rhythmisch undulierenden Gewandsäume, die in der Reihe der ostfränkischen Grabmäler des 14. Jahrhunderts zuerst an dem Truhendingen-Denkmal († 1366) in Bamberg deutlich auftreten, als erste Ansätze zu dem im Anfang des 15. Jahrhunderts entwickelten weichen Stil angesehen.[41] Aber sie erscheinen an Arbeiten, die im übrigen noch gar nichts von der neuen Art haben, und unterscheiden sich nicht wesentlich von dem älteren Undulieren. Auch die Querfalten sind in rhythmischer Wiederholung geführt: das alles ist nicht neu, sondern der alte fränkische Linienrhythmus lebt hier in unmittelbarer Nähe der Werke des 13. Jahrhunderts wieder auf. Die gleichzeitigen analogen Erscheinungen in der westfränkischen, mittelrheinischen Plastik deuten auf einen Zusammenhang künstlerischen Lebens, für den es auch schon ein älteres Zeugnis gibt. Die schöne Madonna in der Fuststraße zu Mainz, noch aus dem 13. Jahrhundert, verrät ein Studium der Bamberger Frauenstatuen, trotz des feineren Kinnes und der schmaleren Schultern.[42] Der scharfe Ausdruck des Knies, die darüber und darunter in der Silhouette vortretenden Faltenhügel, der knittrige Faltenbruch am Boden stimmen mit der Behandlung überein, die Artur Weese an der Bamberger Maria im Unterschied von der Reimser Gestalt beobachtet hat.[43] Auch hat die Mainzer Madonna einen an die Heinrichsstatue von Bamberg erinnernden festen Rhythmus der Massen, der in flaches Relief übertragen einen ähnlichen Eindruck gewähren würde wie der Grabstein der Katharina zum Wedel. Daß die Neigung dazu in der älteren Plastik von Frankfurt nicht schwächer war und sich mit natürlicher Innigkeit der Empfindung sehr wohl vertrug, sieht man an der von Stiftern adorierten, thronenden Madonna über dem Nordportal der Nikolaikirche.[44]

Tafel II 2

Eine Sonderstellung nehmen durch ihr sakrales Kostüm die Bischofsdenkmäler ein. Es ist das Verdienst Börgers, auf die bisher wenig beachteten

Werke in der Zisterzienserabtei Eberbach hingewiesen zu haben, die eine wichtige Ergänzung der im Mainzer Dom erhaltenen Reihe bilden. In dem
Tafel V 1 schönen Denkmal Gerlachs von Nassau (gest. 1371) ist die kecke Kopfhaltung frisch beobachtet, die Draperie aber entspricht ganz der Art des nur wenig älteren Truhendingen-Denkmals: gleichmäßig ziehen alle Falten von einer Seite zur anderen, wiederholen die leicht undulierenden Säume ein und dieselbe Richtung, auch das Buch und die Hand, die den Bischofsstab hält, respondieren. Wohin diese rückblickende Strömung in mittelmäßigen Händen führte, sieht man an dem 19 Jahre jüngeren Grabmal Adolfs I. von Nassau
VI im Mainzer Dom (gest. 1390): streng frontale Haltung, ganz symmetrische Gewandordnung und die kurzen, großköpfigen Proportionen der alten Mainzer Schule. Für die Unselbständigkeit dieses Bildhauers ist auch die von Börger beobachtete Tatsache charakteristisch, daß er sich im übrigen das feine ältere Denkmal des Eberhard von Stein in Eberbach zunutze gemacht hat.[45]

Das nächste Denkmal des Mainzer Doms, für den 1396 verstorbenen Erzbischof Konrad von Weinsberg, ist von Börger mit überzeugenden Gründen einem ostfränkischen Bildhauer zugewiesen worden. Der Aufbau — die Figur auf wappenbesetztem Sockel vor einer glatten, schmalen Steinplatte — weist nach Würzburg. Zum ersten Male erscheint hier in unserem Gebiet an einem so dankbaren Gewandstück, wie es die Casula ist, eingehende Beobachtung wirklichen Faltenwurfs, besonders in den oberen, enganliegenden Teilen. In der unteren, beweglicheren Hälfte brechen die Falten in scharfen Ecken, durchaus im Unterschied von den sanften, ungebrochenen Zügen der älteren Denkmäler. Von dem vorgeschrittenen Können des Ostfranken hat man in Mainz gelernt. Sein Einfluß ist unverkennbar in dem Denkmal Johanns von Nassau (gest. 1419), obgleich die Faltenbrüche, wohl dem weicheren mittelrheinischen Empfinden entsprechend, etwas gemildert sind. Die Stoffülle ist noch gesteigert bei der
VII Gestalt Konrads von Daun (gest. 1434), die wulstige Bildung der Falten hat alles Winklige, Eckige beseitigt. Mit einer doppelten, links fast parallelen Wiederholung des Wellenmotivs fließen die Säume der Casula herunter. Wie in der Bamberger Sibylle klingt hier ein Echo des gesteigerten Seelenlebens in den rhythmisch bewegten Gewandmassen nach. Zu diesem pathetischen Kopf paßt die gebundene Sprache, der Gesang, der durch den überschüssigen, vom Dienst des Körpers befreiten Stoff einherflutet. Dieselbe Bewegung hat die Mäntel der

Engel ergriffen, die zu Häupten des Bischofs ihre Rauchfässer schwingen. So ging schon bei den Engeln des Paradeis-Epitaphs der natürliche Wurf der Gewänder in rhythmisch geordnete Formen über.

Das umfangreichste Werk der mittelrheinischen Steinplastik unserer Periode ist der Figurenschmuck des Südportals im Mainzer Dom, das zur Memorie und durch diese in den Kreuzgang führt. Die Innenseite zeigt links und rechts je vier Statuetten übereinander: zu unterst, dem Betrachter am nächsten, die beiden Schutzpatrone des Doms, den hl. Martin rechts und den hl. Stephanus links; sie sind nicht nur durch diesen Ehrenplatz, sondern auch durch etwas größere Maße ausgezeichnet.[46] An der Memorienseite ist die Ausbildung des Portales anders, hier sieht man nur je zwei Statuetten in der Höhe des Bogenansatzes. Memorienportal in Mainz Tafel VIII

Es sind verschiedene Künstler zu unterscheiden. Da ist zunächst der Meister des heiligen Martin, mit einem Kopftypus, an dem das kräftige Untergesicht und das bandförmig stilisierte Haar auffällt. Demselben gehören unverkennbar an der Memorienseite der hl. Georg, vielleicht auch die übrigen drei Figuren hier an: Barbara (Tafel IX 2), Albanus und eine sehr restaurierte Katharina. Der dicke, moderne Anstrich dieser Statuetten in der Memorie erschwert ein sicheres Urteil. IX

Sodann der Meister des Stephanus an der Innenseite links unten: eine sehr empfindsame Künstlernatur mit äußerst weichem Formgefühl, das sogar die Bildung des Steines in seiner Linken merkwürdig beeinflußt hat. Der namentlich um die Augen eindringlich modellierte Kopf, die schöne Hand und die freiere Behandlung des Haares verraten eine gegenüber dem Martinusmeister vorgeschrittene Kunst. Er hat auch die ausdrucksvolle Figur der hl. Elisabeth geschaffen, die unmittelbar über dem Stephanus steht. X

Ein Dritter hat die Barbara auf dem nächst höheren Platz ausgeführt. Sein Meißel ist an Augen und Mund noch tiefer hineingegangen, die Gewandung, die hier besonders zu Wort kommt, ist in großzügiger, die Bewegung hervorhebender Weise angeordnet; man wird etwas an die Madonna im nördlichen Querhaus der Notre Dame erinnert. Von einem Vierten rühren die höherstehenden Margarete, Katharina und Agnes her, deren kurze, breite Proportionen den Kontrapost äußerst erschweren. XI 1

Die beste dieser drei Figuren ist die hl. Margarete; sie hat den linken Fuß auf den Drachen gesetzt, den sie höchst ver- XI 2 XII 1

gnüglich spießt; dabei wird einmal der Körper unter dem Gewand fühlbar. Tafel XII 2 Einer viel schwächeren fünften Hand gehört die hl. Dorothea an, die ganz oben rechts, vor kritischen Augen sicher, ihren Platz gefunden hat. Sie ist durch die zylindrische Kronenform, die ideale Tracht und die schwere, wulstige Faltengebung deutlich von den anderen unterschieden. Man könnte sie der Werkstatt zuweisen, aus der der Grabstein des Erzbischofs Johann von Nassau hervorgegangen war.

Vielleicht kommen noch Rechnungen über die Portalarbeiten zutage. Es ist denkbar, daß das Ganze an einen oder zwei Meister, etwa die beiden zuerst genannten, vergeben war und diese von Gesellen unterstützt wurden. Den Steinmetzen war durch die Zunftordnungen oft eine größere Gesellenzahl zugestanden als anderen Handwerkern.

Allen Statuetten gemeinsam ist eine breite und weiche Formgebung, eine gewisse Anspruchslosigkeit des künstlerischen Willens, dem es weniger auf strenge Durchbildung als auf lebendige Wirkung ankommt, eine mehr menschlich anmutige als kirchlich feierliche Auffassung. Kugler fühlte hier die zarteste und liebenswürdigste Behandlung des gotischen Stiles. Die im übrigen recht verschiedenartigen Kräfte haben sich an der Innenseite des Portals einer einheitlichen Idee unterworfen. Die Tracht der jugendlichen Figuren kennen wir von den Frauengrabsteinen des 14. Jahrhunderts. Der von einer Agraffe auf der Brust zusammengehaltene Mantel wird so getragen, daß die vertikalen Falten des Kleides mehr oder weniger sichtbar bleiben und durch den Schwung der Mantelsäume ein bewegteres Element hinzutritt, das bei den geringeren Figuren müßig herumspielt, bei den besten, wie auch dem sakral gewandeten Stephanus, in schönem Einklang mit der Haltung bleibt. Der Kontrapost, soweit man von einem solchen sprechen kann, ist sichtlich nach einer festen Regel durchgeführt: die Statuetten wirken mit dem Oberkörper dem Schwung des Bogens entgegen, die links stehenden biegen nach links, die rechts stehenden nach rechts aus. In der Anlage der einzelnen Figuren ist hie und da die aus den Grabreliefs bekannte Lust zu rhythmischer Ordnung wahrzunehmen: Saum- und Faltenzüge laufen gerne untereinander oder mit der Richtung von Arm und Hand parallel. Man betrachte daraufhin besonders den Stephanus, die Elisabeth und die Margarete. Die kurzen, großköpfigen Verhältnisse der meisten Figuren und das mächtige Untergesicht des Martinusmeisters weisen

auf die Reliefs des jüngsten Gerichts zurück; die hochgeschwungenen Augenbrauen, die auch der vorgeschrittene Stephanusmeister liebt, und das bandförmige, an Metallarbeit erinnernde Haar berühren noch altertümlicher. Die Beobachtung M. A. Pits[47], daß diese Kunst im romanischen Stil wurzele, hat etwas sehr Richtiges, obwohl sie den Einfluß der französischen Gotik unterschätzt. Die archaisierende Strömung, die wir an den Grabdenkmälern von 1371 und 1390 wahrgenommen haben, setzt sich auch hier noch fort, aber sie ist belebt von dem neuen, weicheren Formgefühl, dessen allmähliches Reifen in den erhaltenen Steinskulpturen unseres Gebietes allerdings weniger deutlich zu verfolgen ist als in der Holzplastik.

Friedrich Schneider hat vermutet, daß der reiche Portalbau an dieser Stelle des Doms mit dem Bau des Kreuzgangs zusammenhänge. Für das erste bis zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, in denen der Kreuzgang entstand, spricht auch der Stil der Statuetten.[48] Man spürt schon die fruchtbaren Anregungen, die der ostfränkische Meister des Konrad v. Weinsberg der Mainzer Plastik gegeben hatte. Es ist ein Fortschritt gegenüber dem Grabmal Adolfs I. von Nassau bemerkbar, aber noch nicht die überschießende Draperie des Johann-Denkmals, das vielleicht erst nach 1420 errichtet ist. Die Portalstatuetten stehen zeitlich in der Mitte. Auch ein Vergleich mit den beiden Frauengrabsteinen in Oppenheim aus der Zeit von 1410—1415 bestätigt diesen Ansatz. Wir fanden dort den umgeschlagenen Mantelsaum in ähnlich einfachem Schwung bewegt wie hier in den Statuetten des St. Martin und Stephanus.

Reliefs in Frankfurt Tafel XIII

Ein etwas jüngeres, nicht minder liebenswürdiges Werk ist an der Frankfurter Liebfrauenkirche über dem Osteingang der Südfassade erhalten: in der Lünette eine Anbetung der hl. drei Könige und in zwei Medaillons oben Prophetenbilder. Das Lünettenrelief fällt zunächst als frühes Beispiel malerischen Stiles auf: mit perspektivischer Verkürzung sind die drei Züge dargestellt, wie sie sich durch eine felsige Landschaft heranbewegen; in der Ferne die Verkündigung an den Hirten. Die Modellierung ist von ähnlicher Weichheit wie in den Mainzer Portalstatuetten, aber die Falten sind zu kräftigerer Licht- und Schattenwirkung tiefer herausgearbeitet. Der Künstler hat die Geschichte ganz im Gewande seiner Zeit ausgebildet, mit einer etwas weltlichen, doch nicht profanierenden Auffassung, die ja auch den Portalstatuetten eigentümlich ist. Das weibische Kostüm des jungen Königs kommt als fürstliche Tracht ähnlich

in burgundischen Miniaturen aus dem Anfange des Jahrhunderts vor.[49] Die Medaillons mit Jeremias und Jesaias schreibe ich im Unterschied von O. Donner von Richter, der das Ganze ausführlich besprochen hat[50], derselben Zeit und der gleichen Hand zu. Der stilistische Unterschied beruht darin, daß mit sicherem Geschmack die Draperie dieser isolierten Dreiviertelfiguren in mehr ornamentalem Sinne behandelt ist, wozu in der Lünette kein Grund vorlag.

Für die Entstehungszeit der Skulpturen geben einen Anhalt die von Jung mitgeteilten urkundlichen Nachrichten, daß im Jahre 1415 ein freigebiger Ablaß zu einem Umbau der Kirche bewilligt und 1430 der wichtige Neubau der Sakristei vollendet wurde.[51] Um dieses Jahr mag auch der Portalschmuck entstanden sein. In der schwunghaften Darstellung und dem kräftigen Rhythmus der gehäuften Faltengehänge haben die Prophetenbrustbilder etwas von der Kunst des Bildhauers, der das Grabmal des Erzbischofs Konrad von Daun geschaffen hat.

Vor dem Frankfurter Werk kommt einem wohl Dijon und die Kunst Claus Sluters in Sinn. Als Träger eines Einflusses von dorther habe ich früher einen Claus de Mayence (Mahense) vermutet, der gegen Ende des 14. Jahrhunderts am burgundischen Hofe als tailleur d'images gearbeitet hat. Dieser Künstler könnte später in seine mittelrheinische Heimat zurückgekehrt sein. Nur die Möglichkeit, daß Mayence vielleicht statt Mayenne verlesen sei, verursachte Bedenken. Inzwischen hat M. A. Pit in seiner Sculpture hollandaise auf eine Entdeckung von Henri Stein hingewiesen, wonach der Vater Sluters, ein um 1385 in burgundischem Dienst stehender Baumeister, als dit de Mayence bezeichnet worden sei. Die Verwandtschaft, die zwischen der Mainzer Plastik und den bekannten Werken des Sohnes obwalte, führen Pit zu der Annahme, daß dieser seine künstlerische Ausbildung in Mainz empfangen habe.[52]

Es ist mir nicht möglich, die Sachlage nach der archivalischen Seite zu prüfen. Bei einem Vergleich der Denkmäler möchte man sagen, daß die merkwürdige Kraft, mit der in der älteren Mainzer Plastik die seelische Bewegung herausgearbeitet ist, auf die Entwicklung Sluters eingewirkt haben könnte. Auch die mehr gedrungenen als schlanken Körperverhältnisse Sluterscher Gestalten wären anzuführen, die große Weichheit seines Formgefühls und sein schwungvoller Rhythmus. Aber für die plastische Durchbildung seiner Gewänder hat gerade Mainz kaum eine Anregung geben können. Die Mönchs-

gestalten vom Portal der Liebfrauenkirche erinnern doch nur gegenständlich an die Pleurants von Dijon. Somit bleibt der Zusammenhang des großen Meisters von Dijon mit der Mainzer Kunst, soweit die erhaltenen Denkmäler zeugen, unsicher.

Bei den Steinskulpturen, die von ihrem ursprünglichen Platz entfernt sind, unterliegt die Zeitbestimmung besonderen Schwierigkeiten; doch kommen auch hier die Grabdenkmäler mit den Todesdaten der Dargestellten etwas zu Hilfe. In den Beginn unserer Periode gehört die bisher in der Barocknische eines Hauses der Karmeliterstraße in Mainz aufgestellte, stark überstrichene Ma- Tafel XIV 2
donna, die auf ihrem linken Arm das Christkind, in ihrer Rechten ein Scepter hält.[53] Das Scepter hat offenbar erst die Renaissance oder ein späteres Jahrhundert ergänzt; das ursprüngliche Attribut war sicher ein anderes, mehr geeignet, die Aufmerksamkeit des Kindes so zu fesseln: vielleicht ein Zweig mit einem Vogel. Das Kind hält in der Linken einen großen Apfel, den rechten Arm hat es um den Hals der Mutter gelegt. In schematischer Wiederholung ziehen rundlich geschwungene, nur wenig gegabelte Falten quer über den Oberkörper; in kleinen Bündeln undulierender Säume fällt der Stoff rechts herab. Das ist etwa der Geschmack, den das Gerlach-Denkmal von Eberbach uns für den Anfang der siebziger Jahre des 14. Jahrhunderts bezeugt hat. Die Madonna ist eher noch etwas jünger; die Silhouette zeigt nach unten schon eine Neigung zu der trichterähnlichen Verbreiterung, die bei mehreren Werken aus dem Ende des Jahrhunderts zu beobachten ist.

Wie überreich bisweilen das Motiv der stehenden Madonna zu Anfang des 15. Jahrhunderts ausgebildet wurde. sieht man an einer aus Dieburg stammenden Stuck-Figur des Darmstädter Museums: auf ihrem linken Arm sitzt das schreibende, dabei sein Tintenfäßchen haltende Christkind, in ihrer Rechten trägt sie einen Zweig mit dem von Engeln umschwebten Kruzifixus und dem Vogel Phönix. Das Original dieses Stuckes ist eine Madonna von einem XIV 3
Hause der Korbgasse in Mainz.[54] Auch das etwas einfachere Vorbild der Darstellung läßt sich in Mainz nachweisen: es ist die Madonna aus dem Karmeliter- XIV 1
kloster, die jetzt in der Steinhalle des Museums aufbewahrt wird. Hier hält das Kind nur eine Schriftrolle in dem einen Händchen, wie ausruhend vom Schreiben, und hat mit dem andern die Enden von Marias Kopftuch gefaßt:

Tafel XIV 1 die Gruppierung ist noch geschlossener. Der Kruzifixus ist leichter und zierlicher, die feinere Qualität der Arbeit ist hier besonders deutlich. Die Gewandung geht noch nicht so in die Breite, die undulierenden Säume sind weniger gehäuft und klarer geordnet. Die ganz im Sinn des 14. Jahrhunderts über den Füßen umgelegten kräftigen Vertikalfalten lassen die Arbeit nicht erheblich über das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts hinaufrücken. Als die freie Wiederholung mit dem schreibenden Kinde entstand, da hatten bereits die großen, aus der älteren Tradition übernommenen Kopfmaße der Portalstatuetten auf die Mainzer Plastik eingewirkt.

Eine Summe von Kleinarbeit steckt in dem Kruzifixus und in der reich mit Rankenwerk verzierten Krone; bis in die Händchen der kleinen Engel, die das Kreuz umschweben, ist das alles mit erstaunlicher Feinheit durchgebildet. Das sind Aufgaben, die sich ein Steinbildhauer nicht stellt, wenn er nicht zugleich Goldschmied oder Elfenbeinschnitzer ist. Vielleicht ist die Figur in dem Karmeliterkloster, aus dem sie stammt, auch entstanden, wir wissen ja, daß dort um diese Zeit künstlerisch gearbeitet wurde. Das Motiv des schreibenden oder malenden Christkindes erinnert an ein oberhessisches Volkslied: der Christusknabe erscheint einem Mädchen im Garten als «himmlischer Maler, der alles, alles malen kann» und schreibt dann ein Brieflein «nicht mehr als zwei drei Wort: mein Vater lebt im Himmel an einem schönen, schönen Ort».[55] Wir werden noch öfters sehen, wie empfänglich die mittelrheinische Kunst für Anregungen war, die ihr aus der Volksdichtung zuflossen.

Statue von Eberbach Tafel XV

Etwas jünger und ganz andersartig ist die Statue eines thronenden Ordensgeistlichen aus Kloster Eberbach, jetzt im Museum zu Wiesbaden.[56] In aufrechter Haltung, erhobenen Hauptes sitzt der Alte da, weit blickend, Gehorsam heischend; der Mund ist wie zum Sprechen leicht geöffnet. Die Verstümmelung der Nase läßt die volle ursprüngliche Wirkung dieses mumienhaft vertrockneten Kopfes nur ahnen. Die Bildung des Untergesichtes und des Halses ist beobachtet, die obere Gesichtshälfte aber zu schematisch behandelt, als daß man an Ausführung vor dem Modell denken könnte; hart, ohne Übergang, setzt die Haarmasse an der Stirn an. Die etwas schmalen Schultern erinnern an das Gerlach-Denkmal von Eberbach; im übrigen sind die Proportionen gut. In gleichmäßigem Schwung ziehen die Säume des Kapuzenmantels zur Seite, die Vertikalfalten des Kleides werden sichtbar. Zwischen den Knieen

verschiebt sich die Anlage in einer Gruppe von zwei großen Querfalten, der Stoff wächst in ideale, den Umfang eines Mantels weit überschreitende Fülle aus und bildet in den Säumen die bekannten weichen Linienspiele. Ein in der Mitte breit herausgezogenes, über die Fußplatte herabfallendes Ende bringt noch einmal die konzentrische Anlage zur Geltung, die in der unteren Hälfte der Figur verwischt war.

Das naturalistische Bemühen in dem Kopf, der aus realen und idealen Elementen gemischte Gewandstil, der Rhythmus der Komposition, über die sich bei dem fragmentarischen Zustand der Arme allerdings nicht abschließend urteilen läßt, sind Erscheinungen, die bereits an den Grabsteinen der Frankfurter Nikolaikirche festgestellt werden konnten. Aber für ein Gewandstudium, wie es sich hier in den großen Querfalten unter dem Schoß ausspricht, haben wir im mittelrheinischen Gebiet vor dem Weinsberg im Mainzer Dom kein Zeugnis. An monumentaler Auffassung dem Daun-Denkmal ebenbürtig, hat die Statue doch nicht die malerische, die Falten tief herausarbeitende Plastik dieses Werkes, sondern hält sich formal etwa auf der Entwicklungsstufe, die das um 1420 entstandene Denkmal Johanns von Nassau bezeichnet. Die Art ihrer ursprünglichen Aufstellung — vielleicht in einer Portallünette? — kennen wir ebensowenig wie die Persönlichkeit des Dargestellten. Wenn man an den hl. Benedikt denken darf, so ist die Kühnheit beachtenswert, mit welcher der Bildhauer zur Individualisierung des Heiligen ins wirkliche Leben griff.

Eine Arbeit des dritten oder vierten Jahrzehnts ist das «Dreijungfern-Relief» im Dom zu Worms: die hl. hl. Embede, Warbede, Willebede, jede mit Palmzweig und Buch, unter gotischen Bogen. Es war vorher im Bergkloster.[57] Die überaus weiche Formgebung und die reich undulierenden Gewandsäume sind für die Zeit sehr charakteristisch. Die Wellenlinien laufen hier nicht symmetrisch, aber indem Stoffgehänge, Armhaltung und Palme am Seitenrand konzentrisch respondieren, erhält das Ganze einen festen Zusammenschluß. Das ist eine Strenge der Komposition, wie sie in den Gruppen des Deokarus-Altars in der Nürnberger Lorenzkirche von einem ostfränkischen Holzschnitzer durchgeführt worden ist.[58] Das Bedürfnis augenfälliger Struktur äußert sich also in mehrfigurigen Darstellungen nicht weniger als in der Einzelgestalt. Wir werden in mittelrheinischen Altargemälden, die eine Reihe von einzelnen Heiligen darstellen, Ähnliches beobachten. Tafel XVI

Terrakotten.

Angesichts der Portalstatuetten von Mainz hat sich Schnaase[59] gewundert, daß die Neigung der Zeit zu weiblichen, weichen Motiven und zu einem naiven sinnlichen Realismus nicht mehr auf die Tonplastik hingeführt habe. Tatsächlich finden sich im mittelrheinischen Gebiet Spuren einer sehr entwickelten Terrakottakunst, die den Portalstatuetten auch zeitlich nahesteht. Dazu gehört vor allem die bereits bei Schnaase erwähnte Kreuztragung aus der Pfarrkirche in Lorch, die sich jetzt in der Sammlung Figdor in Wien befindet. Sie ist zum Teil in Ferdinand Luthmers Bau- und Kunstdenkmälern des Rheingaus abgebildet[60]; die neuen, vollständigen Aufnahmen des schönen Werkes verdanke ich Dr. Albert Figdor.

Der Erhaltungszustand ist nicht der beste, namentlich sind von der alten Bemalung nur Reste vorhanden. Die ursprüngliche Anordnung der Figuren ist nicht genau festzustellen. Man wird sie sich in der Hauptsache ähnlich der Aufstellung zu denken haben, in der schon Franz Hubert Müller die Figuren

in der Sammlung Habel sah: nach seiner Zeichnung ist die Skizze auf S. 26 hergestellt.[61] Auch wenn Habel, der in seiner nassauischen Heimat gut bewanderte, kunstbegeisterte Wiesbadener Archivar, die Gruppe nicht unmittelbar aus der Kirche gekauft hat, so hat er sie doch wahrscheinlich vorher dort gesehen. Nur werden die Figuren der hinteren Reihe etwas erhöht und lockerer gestanden haben, etwa wie Tafel XVII andeutet. Daß der auf der Skizze dargestellte Schrein dazu gehört, wird von Franz Hubert Müller ausdrücklich bemerkt. Ein Eckstück des Maßwerks hat sich erhalten, es ist aus Terrakotta und polychromiert wie die Figuren. Eine die erste Figur der hinteren Reihe endossierende Platte, offenbar ein abgebrochener Teil der flachen Rückwand, und ein Stück davon bei der zweiten Figur derselben Reihe, berechtigen zu der Vermutung, daß der ganze Schrein aus Terrakotta hergestellt war. Viereckig ausgeschnittene Löcher an der Rückseite mehrerer Figuren scheinen zur Befestigung an der Rückwand des Schreines gedient zu haben.[62] Unbestimmt bleibt der Platz des knieenden Donators. Da das Werk von Mehreren gestiftet war, so ist wohl noch eine niedrigere, untere Nische anzunehmen für die Donatoren und ihre Wappen. Das Höchstmaß der erhaltenen Figuren beträgt 54 cm.

Tafel XVII

XXIII

Christus sinkt über der Last des Kreuzes fast zusammen; Simon von Kyrene ist beigesprungen und hilft; der Hauptmann, dessen mildes, bärtiges Antlitz man über Christus sieht, ist stehengeblieben; seine Rechte begleitet unwillkürlich das Bemühen Simons. Ein Moment der Ruhe inmitten der vorwärtsschreitenden Bewegung, der das Auge nachdrücklich zum Verweilen auffordert. Hernach kommt wieder ein Einschnitt. Einer der Knechte hat sich umgewandt und weist mit vorgestreckten Fäusten die heiligen Frauen und Johannes fort.[63] Ein anderer hält ihn besänftigend zurück. Wie reich und sicher ist auch im übrigen die Charakteristik: die pflichtmäßige Sachlichkeit des Gehelmten in der kerzengeraden Haltung, links hinter Christus, daneben die teilnahmvollen Züge des Hauptmanns, und dann wieder die grausame Kälte in dem narbigen Soldatenantlitz rechts hinter den Schächern.

XVII-XXIII

Es ist merkwürdig, wie dieser Tonbildner zur Natur steht: konventionell gleichgültig in den Körperproportionen, in den Köpfen reich beobachtend und ein altes Ideal persönlich belebend; im Akt unsicher, aber eifrig und fast reif in der Modellierung der Köpfe und Hände und von scharfem Blick für

die Bewegung. Die kriegerische Tracht der Männer realistisch genau bis ins kleinste, unter voller Ausnützung aller Vorteile, die eine in so bildsamem Material modellierende Technik bietet, die Idealgewänder dagegen, ihre Falten und Säume, mehr der Ausdruck eines ungewöhnlich feinen rhythmischen Sinnes. Die weichgeschwungenen Faltenrücken heben sich nicht hoch heraus: die Massen bleiben geschlossen, man fühlt eine mehr auftragende als herausholende Technik. Der Meister ist nicht von den Holzschnitzern oder Steinmetzen ausgegangen, er steht mitten in einer ihrer selbst bewußten, nicht nach Fremdem blickenden Kunst. Er scheint alles freihändig unmittelbar für den Brand modelliert zu haben: ich fand keine Spuren von Nähten, die auf eine Herstellung durch Ausdrücken aus Teilformen zu schließen erlaubten.

Es war wohl das reife Schönheitsgefühl in den Köpfen und Händen und der sichere Realismus in den Kostümen, was bei flüchtiger erster Betrachtung dazu verführte, diesen einzigartigen Künstler in die Nähe des 16. Jahrhunderts zu rücken. Die weiche Faltengebung, der Fluß der herabfallenden und am Boden schleifenden Säume weist zurück, und solche stilistischen Erwägungen haben wohl Schnaase zu einem erheblich früheren Zeitansatz, etwa um 1430, bestimmt.

Das Kostüm gestattet noch etwas weiter zurückzugehen. Das Kettenhemd bildet noch den wesentlichen Bestandteil der Rüstung, verstärkt durch die ausgeschnittene Brustplatte, mit oder ohne Waffenrock.[64] Die Bildnisse auf Grabsteinen, die eine ähnliche Tracht zeigen, gehören dem Ausgang des 14. und dem Beginn des 15. Jahrhunderts an: so in unserem Gebiet ein Erbach in Michelstadt (1387), ein Bellersheim im Kloster Arnsburg (1394) und ein Heinrich zum Jungen in Oppenheim (1433). Auch die auf Tafel XLV abgebildeten Miniaturen des 1380 begonnenen Evangelistars Erzbischofs Kuno von Falkenstein mag man zum Vergleich heranziehen.[65] Die Brustplatte gekantet, wie bei zwei Soldaten unserer Gruppe, ist durch den Wismarer Altar für 1420[66], der große Ohrenschirm an dem Visierhelm des einen Soldaten durch Miniaturen schon für die Jahrhundertwende bezeugt.[67]

Wenn die Kostüme für den Anfang des 15. Jahrhunderts charakteristisch sind, worin mich ein Gutachten Karl Koetschaus bestärkt, so liegt kein Grund vor, an der Richtigkeit der Tradition zu zweifeln, daß unsere Gruppe zu dem «Kreuzaltar» der Lorcher Kirche gehört, womit ja auch ihr Thema

stimmt. Der ist im Jahre 1404 von Johannes Kutzenkint und anderen Lorchern gestiftet worden.[68]

Das Werk wird in der Nähe seines ursprünglichen Aufstellungsortes, also im Rheingau, auch entstanden sein. An einen Import aus Nürnberg zu denken, dessen gleichzeitige Terrakottakunst besonders bekannt ist, erscheint im Hinblick auf die sehr verschiedene Art der Nürnberger Arbeiten mit ihrer in schweren, tiefen Falten bewegten Draperie und die knochigen Köpfe ausgeschlossen. Auch das feierliche Wesen dieser Apostel, das Graf Pückler-Limburg in seiner Untersuchung dieser Nürnberger und der etwas älteren Kalchreuther Tonbildwerke treffend hervorhebt, paßt durchaus nicht.[69] Bei einigen gewahrt man noch die Neigung zu einem altertümlichen Parallelismus der Anlage gegenüber der freieren rhythmischen Schönheit unseres Werkes.

Auch die Mainzer Portalstatuetten haben noch etwas ähnlich Gebundenes, aber sie sind der Lorcher Kreuztragung in den Kopftypen, in der einfachen Anordnung und breiten Behandlung der Gewänder, in dem Sinn für lebendige Gesamtwirkung der Gestalt, in der unbefangenen, natürlichen Empfindung aufs nächste verwandt. Auch eine Schwäche der Mainzer Plastik, die Unsicherheit ihrer Proportionen, ist noch nicht überwunden. Daß die Terrakotten im übrigen eine vorgeschrittene Reife zeigen, in der feinen Durchbildung der Köpfe und Hände, in der natürlichen Körperhaltung und Bewegung, erklärt sich aus der Unabhängigkeit, mit der eine solche Kleinplastik der Architektur gegenüberstand, und aus der leichten Bildsamkeit des Materials. Wie später die Wachsmodelle Peter Vischers zum erstenmal das Schönheitsgefühl der italienischen Renaissance in Deutschland zum Ausdruck bringen, so ist hier ein im Ton modellierender Meister seiner Zeit vorausgeeilt.

Es läßt sich noch ein zweites Werk von ihm nachweisen. Bei einem Besuch des Limburger Domes fand ich in der Sammlung kirchlicher Kunst, die von Domkapitular Dr. Höhler jetzt in dem benachbarten Schloß eingerichtet ist, die Terrakottagruppe einer Beweinung Christi, die trotz eines doppelten Überzuges von weißer Lackfarbe doch gleich einen Zusammenhang mit der Lorcher Kreuztragung fühlen ließ. Die im Darmstädter Museum vorgenommene Reinigung brachte mit größeren Resten der alten Bemalung die ganze Feinheit der Modellierung zutage und gab die Gewißheit, daß das Werk aus der Hand desselben Meisters hervorgegangen ist.[70]

Tafel XXIV Die Gruppe setzt sich aus vier Teilen zusammen, deren Anordnung nicht anders gedacht werden kann, als die Gesamtaufnahme es zeigt: das horizontale Hauptstück mit Christus und der unteren Hälfte der Figuren von Maria und Johannes; die besonders hergestellte und ohne sichtbare Befestigung aufgesetzte obere Hälfte dieser zwei Figuren; die stehenden Alten, Josef von Arimathia (links) und Nikodemus (rechts). Bei Josef ist die Fußgegend beschädigt, bei Nikodemus fehlen die Füße ganz, aber die Plätze der beiden Figuren sind durch die im Boden ausgesparten Vertiefungen bestimmbar. Eine dritte Vertiefung ist rechts von Nikodemus angebracht, doch hat sich von einer Figur, für die sie bestimmt gewesen sein könnte, nichts erhalten. Eine vierte Vertiefung in der Mitte der ganzen Gruppe nahm den verlorenen Kreuzstamm auf. Drei Holzkreuze, die mit der Gruppe zusammen gefunden wurden, ein leeres von
XXVII neuerem Ursprung, aber mit alter Schrifttafel, und zwei mit den Terrakottafiguren der Schächer, sind schwer mit der Beweinung zu vereinigen, wenn man nicht mehr Figuren annehmen will, die links und rechts unter den Schächerkreuzen gestanden hätten. Vielleicht gehören diese einer in derselben Werkstatt hergestellten, im übrigen verschollenen Kreuzigung an.

Wie die Kreuztragung hat die Beweinung offenbar in einem flachen Schrein gesessen. Darauf weisen viereckige Löcher an der Rückseite der beiden stehenden Figuren und die scharfen seitlichen Abschnitte des Fußbodens an dem horizontalen Hauptstück hin. Hier stießen die Seitenwände des Schreines dicht an. So fehlt hier ebenso wie hinten jede Spur von Farbe, während die Vorderseite des Fußbodens, da sie sichtbar war, modelliert und grün bemalt wurde. Der Schrein wird kaum viel höher gewesen sein als die stehenden Figuren, das Kreuz war also nur durch den unteren Teil des Stammes angedeutet. Um so mehr schien es dem Bildner nötig, den Ort des Vorganges durch Schädel und Gebein zu kennzeichnen, die am Fuß des Kreuzstammes sichtbar sind.

Die Anordnung der Figuren ist in hohem Grade ausdrucksvoll. Zu der Horizontalen des lang hingestreckten Leichnams bringen die Senkrechten des Kreuzstammes und des Nikodemus einen schneidenden Gegensatz. Links aber
XXV vermittelt die weichgeschwungene Silhouette von Maria und Johannes. In Marias Antlitz liegt die Leere tiefsten Schmerzes, bei Johannes ist alles in Bewegung. Die Augen schließen sich fast, die Stirne zieht Falten, der Mund

ist zur Klage geöffnet. Seine Linke hält er an die Wange, der rechte Arm umfaßt Maria in lebhafter, natürlicher Empfindung. Er hat leichten Bart, ähnlich wie in GRÜNEWALDS Kreuzigung in Karlsruhe.[71] Und wie gut sind die beiden Alten erfaßt. Links der tätige, fromme Josef mit gefalteten Händen, Täschchen und Messer am Gürtel; rechts der suchende Mann des Geistes, in schmerzlicher Erwägung, an allem unsicher geworden. Wie vielsagend ist die Haltung. Feine Unterschiede in der Bildung von Stirn, Auge und Mund vollenden die sehr persönliche Charakteristik. Tafel XXV-XXVI

Der Ton hat die gleiche Farbe und dieselbe Feinheit der Struktur wie in der Lorcher Kreuztragung. Die Bemalung war nach den erhaltenen Resten folgende: Maria in dunkelblauem Mantel über braunrotem Kleide, beides, wie überhaupt alle Gewänder der Gruppe, mit goldenen Säumen; Johannes in weinrotem Mantel über dunkelgrünem Kleid. Die Gewänder von Josef und Nikodemus rotbraun, Pelz und Umhängetuch weiß, Schuhe, Käppchen, Gürtel und Tasche schwarz. Die Haarfarbe war bei Johannes kastanienbraun, bei Josef schwarz, bei Nikodemus graumeliert. Das Lendentuch Christi war ganz vergoldet, in merkwürdigem Kontrast zu dem starken Realismus, der in den vielen Blutflecken und dem Leichenton des Körpers alle Schrecken des Todes wiedergab.

Ein Vergleich des Gewandstils, der Proportionen, der weiblichen Kopftypen und des Christushauptes, der Einzelheiten der Modellierung in Köpfen und Händen, auch der erhaltenen Reste der Bemalung mit der Lorcher Kreuztragung führen auf ein und dieselbe Künstlerhand. Die Profilstellung des Kopfes der Maria ist bis in die Falten des Kopftuches fast die gleiche. Aber die Beweinung ist eine spätere, freiere Arbeit des Meisters, dessen Tätigkeit sich ja über einige Jahrzehnte erstreckt haben kann. Der Körper Christi zeigt einen Fortschritt des anatomischen Verständnisses.

Von einem Nachfolger unseres Meisters rührt die leider völlig neu bemalte Gruppe eines Todes Mariä in der Kirche zu Kronberg im Taunus her, die noch im alten Holzschreine sitzt und durch die auf den Flügeln gemalten Stifter, Hartmund XI. von Kronberg (gest. 1472) und Elisabeth von Sickingen (gest. 1479), ungefähr datierbar ist.[72] Der Zusammenhang mit den älteren Werken wird besonders in einigen bärtigen Apostelköpfen rechts im Hintergrunde deutlich, die sehr an die beiden Alten der Limburger Gruppe erinnern.

Vielleicht war die Werkstatt von einem Sohne fortgeführt worden und besaß noch Modelle der väterlichen Arbeiten, die als Vorbilder benutzt wurden. Die Maße sind etwas größer, die Falten sind schärfer gebrochen, die flüssigen Säume verschwunden. Aus dem Antlitz Marias ist die ebenmäßige Schönheit der früheren Periode gewichen.

Die angeblich aus Kloster Eberbach stammende Terrakottamadonna des Louvre zeigt in der Auffassung ebenfalls mittelrheinische Art, aber nicht die Hand unseres Meisters, sie rührt von einem jüngeren selbständigen Zeitgenossen her, der schon mehr gegen die Mitte des Jahrhunderts tätig gewesen sein mag. Arbeiten aus seiner Werkstatt könnten die weiblichen Heiligen in der Stadtkirche zu Bingen und die ähnliche, von Dromershausen bei Bingen ins Berliner Museum gewanderte Maria mit dem Kinde sein, die W. Vöge veröffentlicht hat.[73] Die ausgebogene Haltung und die kräftigere Draperie lassen erkennen, daß hier die in der Steinskulptur übliche Rücksicht auf die architektonische Umgebung bestimmend war.[74] Näher steht unserem Meister die leider nur fragmentarisch erhaltene schöne Pietà bei Dr. Grossmann in Frankfurt a. M.

Holzskulpturen

Das Material der Holzschnitzer war in unserer Gegend gewöhnlich Lindenholz. Eiche und Nußbaum, die im niederdeutschen Gebiet häufig verwendet wurden, habe ich in keinem Fall feststellen können. Eine Fassung des Holzes mit Leinwand hat jedenfalls häufig an den Teilen stattgefunden, die gegen Sprünge gesichert werden sollten, auch war die Leinwand wohl eine erwünschte Unterlage des Kreidegrundes, der die Bemalung aufzunehmen hatte.

Tafel V 2

Die jugendliche Gestalt auf Tafel V 2 (1 m hoch) ist aus Dieburg bei Aschaffenburg in das Darmstädter Museum gelangt; sie gehörte offenbar zu einer Anbetung der heiligen drei Könige, von der ich sonst keine Spur gefunden habe. Die fehlende Rechte war besonders geschnitzt und in den ausgehöhlten Armansatz hineingesteckt. Sie trug irgendein kostbares Gefäß. Der Kopf, von dem die Krone verloren gegangen ist, gibt durch seine Frisur einen Anhalt zur Datierung. Das Haar ist in vollem Bausch zusammengefaßt und zurückgelegt. Das ist eine Mode, die sich gegen Ende des 14. Jahrhunderts entwickelt hat und um die Jahrhundertwende in voller Blüte steht, wie man aus den Prager Miniaturen weiß und auch auf unserem Ortenberger Altar sehen

kann. Die Silhouette der Figur läuft unten noch trichterförmiger aus als an der Madonna aus der Karmeliterstraße, die den Anfang dieser Manier bezeichnet. An Stelle der kleinlichen, müßigen Linienspiele dort fließt der Mantel hier in zwei großen parallelen Kurven über den linken Arm herunter, in denen sich die lebhafte Bewegung der Gestalt wiederholt.

In der fleischigen Bildung des Kopfes ist die Figur einem in der St. Christophskirche zu Mainz erhaltenen, etwas älteren Werk der Holzschnitzerkunst verwandt, das bisher wenig beachtet und erst durch R. Kautzsch bei der Denkmälerinventarisierung ans Licht gezogen worden ist. Im Unterschied von der ganz abgelaugten Königsfigur sitzt hier noch die Fassung, teilweise freilich in älterer Zeit erneuert; die Arbeit wirkt infolgedessen weicher. Die in Ohnmacht sinkende Maria wird von einer Gefährtin und von Johannes gestützt. Der Gegensatz von zusammensinkender und von aufrechter Kraft beherrscht die schön geschlossene Gruppe. Die Neigung des Hauptes, der matt herabhängende Arm sind überzeugend lebendig. Das starke rhythmische Gefühl, das wir schon kennen, hat die Massen geordnet und die Linien geführt. Die von links nach rechts herabziehenden Säume begleiten ausdrucksvoll die Bewegung von Haupt und Schultern; rechts sieht man dieselben groß geschwungenen Linien, wie bei dem König von Dieburg. Tafel XXVIII

Die Gruppe steht jetzt unter einem Kruzifixus, der eine Geschichte hat. Wie Falk in seinem «Heiligen Mainz» erzählt, war das Kreuz ursprünglich in einem Kapellchen am Wege nach Hechtsheim aufgestellt, eine halbe Stunde südlich von der Stadt. Im Jahre 1383 ließ ein Trunkenbold namens Schelkropf, als er wieder einmal im Spiel verloren hatte, seine Wut aus, indem er mit dem Schwert dem Heiland den Kopf abschlug. Da geschah das Wunder, daß aus den Wunden frisches Blut rann. Der Missetäter war vor Schreck gebannt und wurde von Vorübergehenden ergriffen. Das wunderbare Kreuz aber brachte man in großer Prozession zu besonderer Verwahrung in die benachbarte Liebfrauenkirche, aus der es erst 1737 dauernd in die St. Christophskirche überführt wurde.

Nach dem lateinischen Gedicht des Theodorich Gresemund, Doktors der Rechte und erzbischöflichen Protonotars in Mainz, das in 670 Versen die Geschichte des Gnadenkreuzes besingt und nebst einer Holzschnittdarstellung des Wunders zuerst 1514 zu Straßburg im Druck erschienen ist, hätte der Schel-

kropf auch die das Kreuz umstehenden Heiligen mit Hieben verwundet.[75] Das mag eine poetische Ausschmückung des Vorgangs sein, zu der Gresemund vielleicht dadurch veranlaßt wurde, daß schon zu seiner Zeit unsere Gruppe unter dem Kreuz gestanden hat. Ursprünglich gehörte sie nicht dazu. Die Figuren sind mehr als doppelt so groß als der Heilandskörper, der nach Falks Angabe etwa 30 cm lang ist, und die Endigung der Kreuzbalken in Vierecke, auf denen die Symbole der Evangelisten gemalt sind, spricht dagegen, daß unter dem Kreuz mehr gestanden hat als höchstens die einzelnen Gestalten von Maria und Johannes je auf einer Seite, wie man es von den Triumphalkreuzen kennt. Es ist mir wahrscheinlich, daß die Gruppe bald nach dem Ereignis von 1383, das zur Übertragung in die Liebfrauenkirche den Anlaß gab, hinzugefügt wurde, um das wunderbare Kreuz auszuzeichnen. Stilistisch weist sie jedenfalls in diese Zeit, während der Kruzifixus, soweit die Dunkelheit seines Platzes ein Urteil erlaubt, älter ist.

Tafel XXIX Während die Gewänder in der Mainzer Gruppe noch dicht übereinanderliegen, zeigt eine Maria-Figur, die wohl zu einer Kruzifixus-Gruppe gehörte und aus einer Kirche unseres Gebietes in das Darmstädter Museum gekommen ist, schon die für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts festgestellte, die Stoffränder kräftig unterarbeitende, saftige Gewandbehandlung. Die Mantelsäume sind in großem, einfachem Schwung bewegt und an den Füßen bildet der Stoff ähnliche Faltenaugen wie bei den Statuetten des Memorienportals. An diese erinnert auch der unverhältnismäßig große Kopf; doch hat der Schnitzer auf den altüberlieferten Typus verzichtet und sich in individueller Bildung versucht. Man wird die Arbeit etwas später, vielleicht im dritten Jahrzehnt, anzusetzen haben.

Ein für Altäre besonders beliebtes Motiv war die thronende Maria mit dem Christkind. Für die ältere Darstellung mögen vier Siegelabdrücke unseres
XXX 1 Gebietes einen Anhalt geben.[76] Auf dem Siegel des Prämonstratenserklosters Ilbenstadt, noch aus dem 13. Jahrhundert, ist das Gewand wie in den Reliefs des Bamberger Georgenchors in parallellaufenden Faltenzügen geordnet, in schönen, groß geschwungenen Kurven wie dort zieht der Mantelsaum von Marias rechtem Arm über den Schoß zum linken hinüber. Das Siegel des
XXX 2 Mainzer Liebfrauenstifts (Maria ad Gradus) verrät durch den reich mit Spitzbogen und Lilienknäufen verzierten Thron die Gotik; möglich, daß es bei der

Neubauweihe im Jahre 1311 geschnitten wurde.[77] Die Haltung ist noch streng frontal und gerade, ohne eine Spur von Kontrapost, die Beine sind noch in der für die ältere Epoche charakteristischen Art des Ilbenstädter Siegels gestellt, prägen sich aber nur noch schwach unter den kräftigen Falten aus. Den vollentwickelten Kontrapost und Gewandstil der Gotik sieht man erst auf dem schönen, im Kloster Eberbach seit dem Jahre 1332 gebrauchten Siegel.[78] Maria hält in der Rechten einen Zweig, auf dem ein Vogel sitzt, das völlig bekleidete Kind steht auf ihrem Schoß und blickt nach dem Vogel hin; in der erhobenen Rechten hält es eine Weintraube. Wenn dieser Darstellung ein geschnitztes Kultbild zugrunde lag, so war es geschlossener als das Siegelbild, das sich stark ausbreitet, um die Fläche mehr zu füllen. Dies Siegel scheint in den Kreisen des Zisterzienserordens Anklang gefunden zu haben. Kloster Marienborn übernahm es mit der Variation, daß das Kind den Vogel in seiner Linken hält.[79] Der Kontrapost in der Haltung Marias ist noch gesteigert.

Tafel XXX 3

XXX 4

Eine solche genrehafte Ausbildung des Motivs hat sich in den Kultbildern bis in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein behauptet. Die Madonna auf Tafel XXXI 1 ist zusammen mit einem reichbemalten, kleinen Altarschrein aus Friedberg in das Darmstädter Museum gelangt, gehörte aber nicht ursprünglich in den Schrein. Ihre Silhouette paßt nicht an den in der vergoldeten und bemalten Rückwand ausgesparten Platz. Während die Malereien auf den Flügeln des Schreines ins dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts weisen, stammt das Marienbild offenbar aus dem 14. Jahrhundert. Die Schnitzarbeit wird völlig verdeckt durch eine kräftige Fassung, auf deren Bemalung ein besonderer Fleiß verwendet ist. Maria trägt ein weißes, rot-weiß-schwarz gesäumtes Kopftuch, einen goldenen, mit blau-weißem Pelz gefütterten Mantel; in den Säumen waren Steine oder farbige Glasflüsse eingelegt, die jetzt verloren sind; auf der Brust ist eine kreuzförmige, mit Marienglas geschlossene Vertiefung zur Aufnahme einer Reliquie; die ganze Ausstattung ist eine besonders reiche. Das Kind hält in seiner Linken einen Vogel, das rechte Ärmchen streckt es nach einer Frucht oder einem Zweige aus, den die Mutter hielt. Sein blaues Gewand ist gemustert durch ein Netz roter Linien, in dessen Feldern sich zwei goldene Adler wiederholen, offenbar nach einem alten Textilstoff. Ähnliche Gewebe sieht man auf dem großen Friedberger Altar gemalt, und es darf die Vermutung ausgesprochen werden, daß unser Ma-

XXXI 1

donnenbild aus der gleichen Klosterwerkstatt hervorgegangen ist, von welcher jene Malereien ausgeführt wurden (unten S. 46 Tafel XXXVIII). In den weich empfundenen Falten kündet sich das nahe 15. Jahrhundert an; die Arbeit ist etwa gleichzeitig mit der Mainzer Gruppe, in der auch die Stoffränder so dicht und wenig unterarbeitet aufliegen wie hier.

Tafel XXXI 2

Die andere Madonna wurde in Bingen für das Darmstädter Museum erworben. Sie trägt goldenen, blau gefütterten Mantel über grünlichem Kleid. Auch das auf ihrem rechten Bein in Schrittstellung stehende Kind ist in goldnes Gewand gekleidet. Die Fassung ist dünner und läßt die Modellierung, die namentlich in den Köpfen recht eingehend ist, zur Geltung kommen. Das in der Friedberger Figur schon gemilderte hochgotische Wesen beherrscht hier noch die ganze Anlage; nur der weiche Fluß der Säume ist ein jüngeres Element. Wir übersehen die Entwicklung des 14. Jahrhunderts noch nicht deutlich genug, um diesem Werk und mehreren andern, die in Motiv und Stil verwandt und teils kölnischer, teils mittelrheinischer Herkunft sind, ihren Platz anweisen zu können. Vielleicht führt eine Sonderuntersuchung, die an die Arbeiten von W. Josephi und Alexander Schnütgen anknüpfen könnte, zur Feststellung eines gemeinsamen älteren Vorbildes.[80]

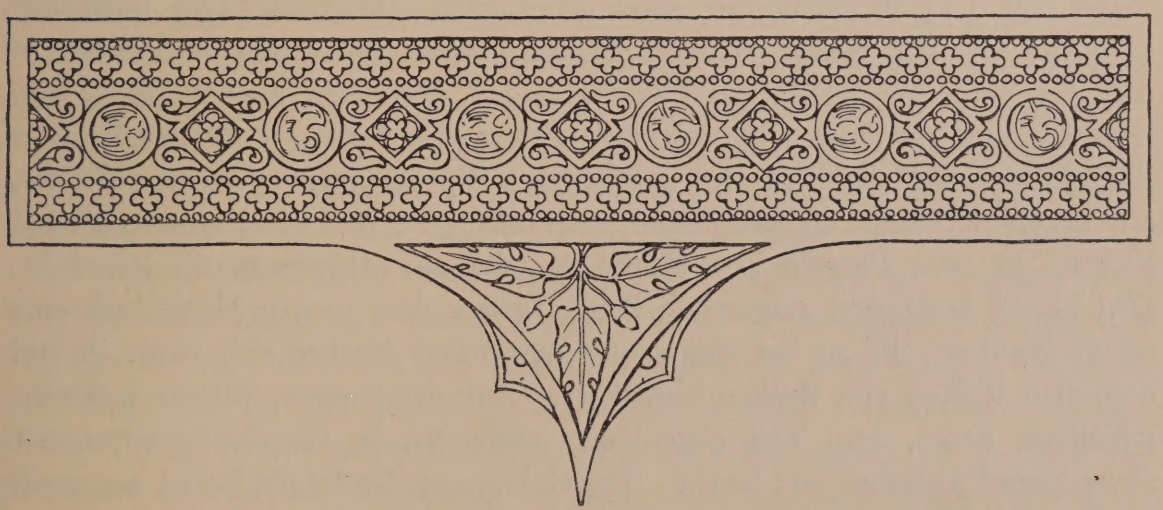
Die Entwicklung des Motivs läßt sich noch weiter verfolgen. An einer Madonna in Ockenheim bei Bingen, die leider neue Fassung erhalten hat, steht das Kind ebenfalls auf dem Schoß der Mutter, aber bis auf ein Lendentüchlein ist es schon nackt. Die Köpfe haben noch viel von der älteren Arbeit, doch das starre Lächeln ist überwunden. Die durchaus weiche Formgebung und der Überfluß undulierender Säume verraten das dritte oder vierte Jahrzehnt.

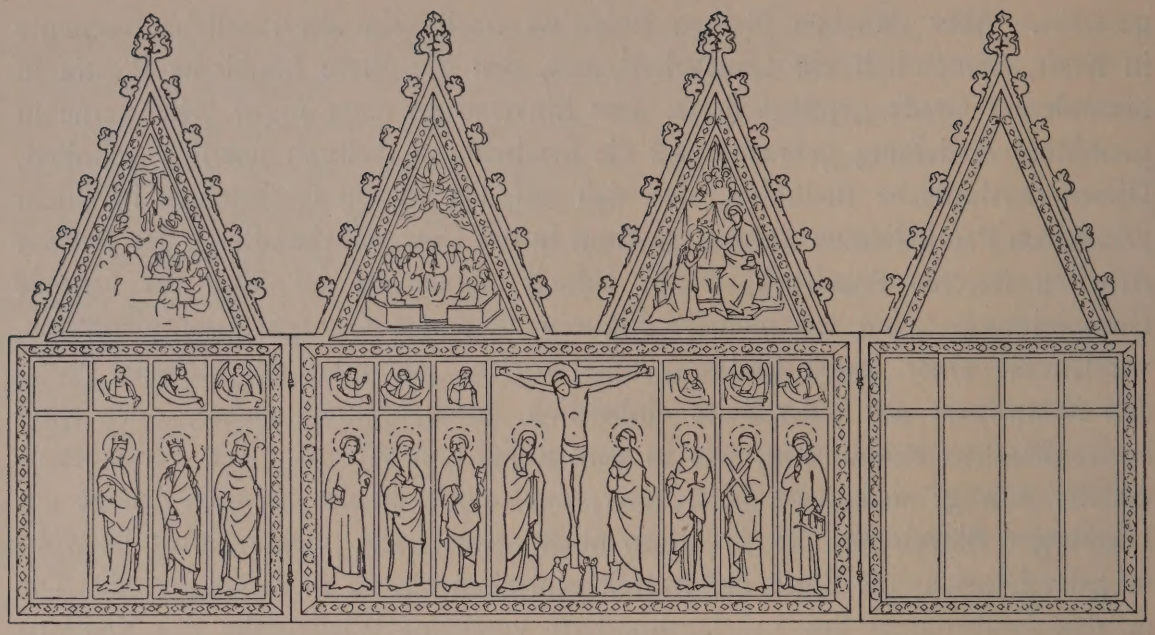
XXXII

Um dieselbe Zeit hat die reifere Kunst eines Mainzer Holzschnitzers in dem Gnadenbild der Liebfrauenkirche, das jetzt in der Seminarkirche steht, kühn die Tradition verlassen. Er verzichtet auf die kräftigen Bewegungsmotive des 14. Jahrhunderts; die Gruppe ist ruhig in sich geschlossen. Maria sieht nicht mehr, wie in den älteren Kultbildern, ins Weite, auf die Scharen der Andächtigen, sie ist versunken in den Anblick ihres Kindes.[81]

Wir fassen zusammen. Übereinstimmend mit der allgemeinen Entwicklung hat die mittelrheinische Plastik seit dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts größere Formenweichheit und natürliche Freiheit der Bewegung an-

gestrebt. Aber daneben bleiben zunächst noch sehr altertümliche Elemente in Kraft, namentlich ein Linienrhythmus, den die ältere fränkische Plastik in besonderem Grade gepflegt hatte. Das Einzelne an einer Figur wird gerne in geordnete Beziehung gebracht und die Erscheinung dadurch feierlich gehoben. Dieses rhythmische Bedürfnis, das sich auf den älteren Grabsteinen in einem primitiven Parallelismus äußert, gewinnt in der Gewandbehandlung der reifsten Arbeiten freieren Ausdruck, bleibt jedoch stärker als der Sinn für formale Durchbildung. Und wo mehrere Figuren zu einem Ganzen zusammentreten, werden sie einer festen Ordnung unterworfen, wie man am Mainzer Portal den Kontrapost auf jeder Seite einheitlich durchzuführen suchte, oder einer konzentrischen Responsion, wie in dem Relief von Worms. Der Terrakottenmeister bewegt sich auch darin freier; doch wirkt in der strengen Anlage der Limburger Beweinung die Tradition noch etwas nach. Seine Kunst ist wohl in jeder Hinsicht die Blüte der mittelrheinischen Plastik in dieser Periode. Die in den Grabsteinen des 14. Jahrhunderts versuchte Wiedergabe des Kostüms führt er zu voller Reife, und indem er das aus der romanischen Epoche übernommene ebenmäßige Kopfideal mit einem Hauch des jungen Wirklichkeitssinnes belebt, schafft er Schönheitswerte von einzigartigem Reiz.





Die Malerei.

Der Friedberger Altar.

Das Darmstädter Museum bewahrt seit dem Jahre 1878 die umfangreichen Reste des großen Altarwerkes aus der Stadtkirche zu Friedberg in der Wetterau.[82] Das Ganze setzte sich ursprünglich zusammen aus einem Mittelstück von 1,78 m Höhe und 3,55 m Breite mit zwei dreieckigen Aufsätzen (1,70 hoch mit Rahmen) und den beiden, halb so breiten Flügeln mit je einem Aufsatz, so daß das Werk bei geöffneten Flügeln 7,10 m breit und 3,48 m hoch war. Erhalten sind, in mehr oder weniger gutem Zustande, das Mittelstück, der linke Flügel und drei von den Aufsätzen. Die senkrecht gestellten Bretter, aus denen sich jeder der drei Teile zusammensetzt, sind beim Mittelstück aus Eichen-, bei den Flügeln aus Nadelholz, das am Mittelrhein die Regel ist. Drei hinten horizontal aufgesetzte Bretter geben dem breiten Mittelstück eine festere Struktur, die zu tief eingeschlagenen Nägel machen sich vorne in drei doppelten Reihen von Beulen bemerkbar. Auf der breiten, blauen Rahmenschrägung sitzen, zum Teil neuerdings restauriert, in vergoldeter Gipsmasse abwechselnd Rosetten und Sterne. Der Goldgrund der Bildfläche ist eingeteilt durch erhöhte Gipsbänder, in denen aus einer 8 cm langen Form ein Fries mit symbolischen Tieren (Adler und Pelikan) ausgepreßt ist. Die ganze Rück-

seite des Mittelstücks war einschließlich der Aufsätze mit grünen Ranken auf rotem Grunde bemalt.[83]

Bei geschlossenen Flügeln sah man links in dem Aufsatz die hl. Geburt und darunter in vier Feldern die Ereignisse von der Verkündigung bis zur Flucht nach Ägypten, rechts, auf dem verlorenen Flügel, wahrscheinlich fünf Szenen der Passion.

Bei geöffnetem Altar zeigten die Aufsätze: Himmelfahrt Christi, Pfingsten, Krönung Mariä und ein Bild auf dem verlorenen rechten Flügel. Es sind die Ereignisse nach Christi Tod, der das Thema des Hauptbildes ist. Um den Gekreuzigten mit Maria und Johannes, die Gruppe des mittelsten Feldes, standen hier, wenn man den verlorenen rechten Flügel hinzudenkt, je sieben Heilige und in den kleinen Feldern oben ebensoviel Brustbilder von Vertretern des Alten und des Neuen Bundes. Die großen Flächen des Goldgrundes enthalten überall viel Punzierung, die nur in der Nähe erkennbar ist: schriftlose Nimben, Rankenwerk und Figuren, um das Kreuz kleine Engel in starker Bewegung, das Blut auffangend, Weihrauchfässer schwingend, klagend und anbetend.

Das große Mittelstück nimmt künstlerisch das meiste Interesse in Anspruch. Tafel XXXIII
Die Malereien haben etwas ungemein Festliches. Rot, teils Zinnober, teils Karmin, und ein bald reines, bald ins Bräunliche gebrochenes Grün dominieren in den Gewändern gegen Blau. Dazwischen auch einmal Weiß, mit grauer Schattierung, und kleinere Flächen von Grau und Graulila.[84] Die Umrisse der Figuren sind im Goldgrund vorgeritzt. In sauberem, gleichmäßigem Farbauftrag sind die Mitteltöne hergestellt; bei Blau scheint die Zähigkeit des Pigments einer glatten Vertreibung widerstrebt zu haben, so daß diese Gewandflächen mehr gestrichelt erscheinen. Das Aufsetzen der tiefen Töne und der Lichter ist offenbar unter mehrfachem, zusammenfassendem Lasieren erfolgt, wodurch eine Weichheit der Übergänge erzielt wurde, die für Temperamalerei erstaunlich ist. Nur wo es dem Maler auf kräftige plastische Wirkung ankam, bei Nase XXXV
und Stirn, sind die Lichter weniger vermittelt; Systeme von dunklen Strichen, büschelförmig an die äußeren Augenwinkel ansetzend, geben die Furchen des Alters an. Mit fester Zeichnung verbindet sich eine sorgfältige malerische Technik, der man das selbständige Suchen einer starken Persönlichkeit anfühlt.

Ein unvergleichlicher Geschmack hat die Zusammenstellung der Farben bestimmt. Bei Johannes sieht an verschiedenen Stellen zwischen dem grünen Mantel und dem roten Kleid das lilagraue Mantelfutter hervor; noch vornehmer wirkt die Gewandung des Petrus, wo zwischen dem goldgesäumten Rot des Mantels eine Fläche des mausgrauen Futters zutage kommt. Die Plastik des Faltenwurfes ist zugunsten flächiger Wirkung mit einer sichtlichen Zurückhaltung behandelt. Aber kräftig fällt der Linienschwung der Mantelsäume ins Auge, von goldenem Ornament begleitet und gehoben. Diese Linienzüge bedeuten mehr als ein dekoratives Spiel: sie sind in einer Responsion der beiden Bildhälften geführt und geben dem Ganzen einen festeren Halt, als ihn schon die leicht konzentrische Wendung der Figuren bewirkt; und feierlich klingt die Bewegung, namentlich bei Maria und Johannes, in ihnen nach. Auf beiden Seiten des Mittelfeldes ist je eine hellere Gestalt von zwei dunkleren eingefaßt, die reich gemusterten Meßgewänder der jugendlichen Heiligen, des Stephanus und Laurentius, geben zugleich einen kräftigen Abschluß für das Ganze. Besonders in dem Gewande des Laurentius ist eine virtuose Technik zu beachten: in den Vierpässen, die das Muster bilden, ist auf silbernem Grunde grün lasiert und aus der noch nassen Farbe die Zeichnung in Gestalt von Seepferdchen herausgeholt.

Tafel XXXVII

Höchste Steigerung der Körperlänge brachte die Gestalten weithin zur Wirkung und in Einklang mit den schlanken Verhältnissen des gotischen Baus: nur die Köpfe machen diese Verjüngung nicht mit, sie haben breite Maße mit nicht hoher Stirn. In der Zeichnung des (rötlich blonden oder grauen) Kopfhaares und der Augen ist viel von primitiver Stilisierung. Der Erdboden, auf dem die Heiligen stehen, ist noch in dem hakenförmigen Schema angedeutet, das sich aus der byzantinischen Kunst das Mittelalter hindurch vererbt hat[85], und auch die Köpfe von Petrus und Paulus verleugnen nicht diese Herkunft.

Aber inmitten aller Reste von typischer Gebundenheit und der äußerst strengen Anlage des Ganzen rührt sich der Wirklichkeitssinn einer neuen Zeit. Neben dem schwungvollen Rhythmus der Mantelsäume stehen Faltenbrüche mit den Unebenheiten der zufälligen Erscheinung, und in den Köpfen beginnt ein warmes Leben zu pulsieren. Namentlich die Bildung der Nasen, die verschiedene Art des Barthaares ist nach der Natur studiert.

Hinausgreifend über eine bloß äußerliche Unterscheidung der Heiligen hat der Maler Persönlichkeiten geschaffen. Die feurige, leidenschaftliche Seele ist ausgeprägt in diesem Petruskopf, mit dem leicht geöffneten Mund, in dem die Zähne sichtbar werden. Drüben aber der Denker Paulus und neben ihm die Sanftmut des Andreas, des mitissimus omnium sanctorum. Mit ihm verglichen sieht Jakobus der Ältere, der Pilger, der mit seiner großen, rosafarbenen Muschel neben Petrus steht, etwas mürrisch aus, wie einer, der auch einmal dreinschlagen kann. Es ist der am Mittelrhein viel verehrte spanische Nationalheilige Santiago di Compostella, der den Spaniern in die Sarazenenschlacht vorangeritten war. Aus der Dämmerung überweltlicher Ferne ist das Heilige in den Kreis ergreifenden Menschentums gerückt. Der gehaltene Schmerz königlicher Naturen liegt in der Silhouette Marias und in der Mundlinie Christi. Tafel XXXV XXXVI

Es scheint, daß der Tod den Meister an der Vollendung des großen Werkes verhindert hat. Er hatte offenbar mit den Köpfen begonnen und die großen Figuren des Mittelstückes fast fertiggestellt: nur ganz unten gewahrt man Abweichungen in der Farbe; auch bleibt die Zeichnung der Füße hinter den Händen zurück.[86]

Vier verschiedene Kräfte haben sich in die weitere Arbeit geteilt. Im nächsten Anschluß an den Meister ist der erhaltene linke Flügel gemalt. Auf der Innenseite setzt sich die Figurenreihe des Mittelstücks fort. Ein Feld ist abgerissen; erhalten ist ein Bischof, die hl. Dorothea, ein Körbchen mit roten Beeren und einen Zweig mit dem Christkind tragend, und die hl. Agnes mit Palme und Lamm. Die Punzierung des Goldgrundes, die hier deutlicher zu erkennen ist, scheint auf die einzelnen Heiligen anzuspielen: bei dem Bischof sind es teuflische Drachen, bei Dorothea Blumenzweige. Der Maler war sichtlich bemüht, die Art des Meisters zu treffen. Aber die Fleischfarbe, im Mittelstück hellbräunlich, ist rötlicher ausgefallen, die Farbenstimmung im ganzen kühler, mit mehr Blau, die Gewandung weniger flächig und ohne den schönen Schwung der Linien. XXXIX

Außen hat er im Aufsatz die Geburt der Jungfrau Maria und in vier Feldern Verkündigung und Heimsuchung, Darstellung im Tempel und Flucht nach Ägypten dargestellt. Die seltsam aus idealen und realen Elementen gemischten Baulichkeiten verraten das Bedürfnis nach räumlicher Vertiefung. An baumbestandenen Hügeln mit steil abfallenden Felsen ziehen die Flüchtenden XL

vorbei: die Landschaft erinnert an Darstellungen des italienischen Trecento, dessen vorbildlicher Einfluß in den Architekturen zugunsten unmittelbar beobachteter, heimischer Motive bereits zurückzutreten beginnt.[87]

Tafel XLI Von einem Zweiten rührt der Aufsatz mit der Krönung Marias her. Er unterscheidet sich besonders durch eine flaue und gedankenlose Modellierung der Gewänder von dem Ersten; in dem Christuskopf lehnt er sich an den Meister an, hebt aber das sehr Persönliche des Vorbildes (Tafel XXXIV) durch Ebnung des Nasenrückens auf. Außer der Führung der Hauptlinien, der vielleicht noch ein Entwurf des Meisters zugrunde lag, sind das Beste an diesem Bild die über dem Thron schwebenden Engel, die teils musizieren, teils den Brokatstoff halten. Sie sind auf Dunkelkarmin mit schwarzen Konturen und einigen Lichtern ganz flott gezeichnet.[88]

XXXIII Es ist nicht die Hand dieses Mitarbeiters, sondern die des erstgenannten, der ich die Mehrzahl der kleinen Brustbilder des Mittelstücks zuschreiben möchte; die ausdrucksvollen Silhouetten hatte wohl schon der Meister im Goldgrund vorgeritzt. Unter den Propheten sind frisch beobachtete Judentypen; die Evangelisten erscheinen in Gestalt von Engeln. Auch der hl. Gregor der Große hat hier Platz gefunden, wohl als Erneuerer des Kirchengesanges und Verfasser des Antiphonars, wie er schon in dem Elfenbein-Diptychon von Monza dem David gegenübergestellt war.[89] Die Auffassung der Brustbilder erinnert etwas an böhmische Arbeiten, zum Beispiel an Miniaturen in Johann von Neumarkts Liber viaticus.[90] Derselbe Mitarbeiter scheint für die ganze äußere Ausstattung des Altars gesorgt zu haben; die Verzierung des Rahmens mit einzeln aufgesetzten Ornamenten ist den Dekorationen in Burg Karlstein ähnlich.[91]

XLIII Ein Dritter hat auf einem der Aufsätze eine flüchtige, fast rohe Darstellung der Pfingsten gegeben.[92] Von einem Vierten rührt der ikonographisch

XLII merkwürdige Aufsatz mit der Himmelfahrt her: die Jünger sitzen am gedeckten Tisch im Freien, während der Heiland aufschwebt. Wie bereits Münzenberger bemerkt hat, ist der Maler hiermit der in der Vulgata gegebenen, wohl im Hinblick auf Markus 16, 19 gewählten Übersetzung des Berichtes in der Apostelgeschichte 1, 4 gefolgt: convescens cum eis. Die Köpfe und die Zusammenstellung der Farben in den Gewändern weichen von den übrigen Teilen des Altares erheblich ab. Die Komposition ist verwandt mit italienischen Bildern; die grünliche Schattierung der Köpfe hat etwas Sienesisches.[93]

Es fehlt gänzlich an Nachrichten über die Entstehung des großen Werkes. Kein Wappen gibt Aufschluß über die Persönlichkeiten der Stifter, eines Mannes in bläulichem Kleide mit gazeartigem Überwurf und zweier Nonnen. Es ist eine ansprechende Vermutung Rudolf Adamys, daß man in letzteren die Vertreterinnen des Klosters Ruppertsberg bei Bingen zu erkennen habe, dem das Patronatsrecht über die Stadtkirche zu Friedberg zustand, und in dem Manne den Geistlichen der Stadtkirche. Ich verdanke Professor Josef Sauer in Freiburg die Auskunft, daß jenes gazeartige Oberkleid, das Superpelliceum, ursprünglich nur von Stiftsgeistlichen über ihren Winterpelzmänteln getragen wurde, später aber auf den gesamten Klerus überging.

Der Hauptaltar der Kirche, auf dem das Bild gestanden hat, war 1306 mit großem Gepränge zu Ehren der Jungfrau Maria geweiht worden. So alt sind die Malereien natürlich nicht. Entweder hatte die mensa zunächst kein Bild; das war im Anfange des 14. Jahrhunderts durchaus nichts Ungewöhnliches.[94] Oder das ursprüngliche Bild war zugrunde gegangen, und unser Werk trat an die Stelle. Andererseits darf die Tatsache, daß im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts noch an den Türmen gebaut wurde, nicht zu einem zu späten Ansatz verführen.

Während Münzenberger das Datum der Altarweihe auch für die Malereien nahm und Adamy sich wohl durch die Baugeschichte in die Mitte des 15. Jahrhunderts führen ließ, hat Thode richtig das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts als Entstehungszeit gefühlt. An dem nach 1371 entstandenen Grabdenkmal des Erzbischofs Gerlach im Kloster Eberbach haben wir dieselbe Neigung zu außerordentlich schlanken Körperverhältnissen und einen ähnlichen Parallelismus der Faltenführung beobachtet, wie man ihn hier bei Maria sieht (Tafel V 1). Für den Ansatz Thodes scheint mir ferner das einzige kostümliche Merkmal zu sprechen, das die im übrigen vorwiegend ideale Gewandung bietet. Der die Handwurzel kelchartig umschließende Ärmel, wie ihn der Laurentius und die weiblichen Heiligen des Flügels zeigen, ist eine auf Grabsteinen aus dem Ende des 14. Jahrhunderts vorkommende Mode. So trug sich Katharina zum Wedel (Tafel IV 2).

Ich glaube aber dem Hauptmeister des Altares noch ein zweites Werk zuweisen zu müssen, das annähernd datiert werden kann. Es ist das Wandgemälde in der bogenförmigen Nische über dem Grabdenkmal des Erzbischofs Tafel XLIV

Kuno von Falkenstein in der Castorkirche zu Coblenz: der Gekreuzigte mit Maria und Johannes, Petrus und Castor, der das Modell der Kirche trägt; zu den Füßen des Kreuzes der Erzbischof knieend, mit heiterem Antlitz, in reichem Ornat. Der goldene Grund ist mit einem in Gips gepreßten, schachbrettartigen Muster versehen.[95]

Trotz übler Restaurierung fühlt man die nahe Verwandtschaft mit dem Friedberger Altar schon in den ungewöhnlich schlanken Maßen der Figuren, in ihrer Haltung, in der Zeichnung des Christuskörpers, in Farben und Linien der Gewandung. Der Mantel Petri hat das gleiche Rot und dasselbe graue Futter, Johannes trägt einen Mantel von ähnlichem Mattlila, wie dort das Futter ist. Die Führung der Gewandlinien ist noch nicht so schwungvoll, aber ebenso großzügig, besonders in den auch hier ornamentierten Säumen. Die Bewegung des Johannes, der krampfhaft die Hände ringt, das Gesicht vom Heiland abwendend, ist ungestüm gegenüber dem gehaltenen Schmerz in dem Friedberger Werk.

Noch an einer Einzelheit ist der Meister des Friedberger Altares zu erkennen. Über die Erscheinung des Erzbischofs Kuno sind wir gut unterrichtet: ein herrlicher, starker Mann, der auf den Beinen stand wie ein Leu, mit breitem, rundbackigem Antlitz, hoher Stirn, kleinem Munde und dicker Lippe, breiter, in der Mitte eingedrückter Nase und großem Kinn.[96] Diese Schilderung des Limburger Chronisten wird im ganzen bestätigt durch das
Tafel XLV Coblenzer Steindenkmal und durch die prächtige Miniatur in Kunos Evangelistar vom Jahre 1380. Das Wandgemälde aber weicht in einem Punkte ab, es gibt die Stirne niedriger. Der Maler hat seinem Schönheitsideal, das, wie der Friedberger Altar zeigt, eine mäßig hohe Stirn verlangt, ein Zugeständnis gemacht.

Für die Datierung der Wandmalerei gibt das Todesjahr des Erzbischofs, 1388, einen ungefähren Anhalt. Der Friedberger Altar macht den Eindruck höherer Reife, die eine mehrjährige Entwicklung voraussetzt.

Das Coblenzer Bild war zunächst als Arbeit «Meister Wilhelms» angesprochen worden. Schnaase fand es im Hinblick auf die große individuelle Lebendigkeit der Gestalten begreiflich, daß man es einem «bedeutenden, epochemachenden» Meister zuschrieb. Aber schon Hotho hat diese Zuweisung entschieden abgelehnt, und Aldenhoven führt das Bild gesondert von der eigentlich

kölnischen Schule auf, als eines der Werke, in denen sich parallel mit der Bewegung in Köln der Umschwung zu einer neuen Kunst vollzog.

Bei dem Friedberger Altar tritt die Unabhängigkeit von Köln noch klarer zutage. Vor allem ist die durchgreifende Individualisierung nicht kölnisch. Es ist eine auch heute noch zutreffende Beobachtung von Firmenich-Richartz, daß das vom Limburger Chronisten dem Meister Wilhelm erteilte Lob der Lebenswahrheit für die ältere Kölner Malerei gar nicht zutreffe, indem gerade auf Kölner Tafelbildern um die Wende des Jahrhunderts die Ausprägung kräftiger individueller Züge vollständig verflache in einer nivellierenden Typik, im Ausdruck der Anmut und Holdseligkeit. Die Apostel auf dem in der Anlage verwandten großen Altarbild des Kölner Museums kommen über eine äußerliche Charakteristik nicht hinaus.[97] In dieser Welt heiteren Seelenfriedens ist kein Raum für die Prägung, die Kampf und Leidenschaft einem Menschenantlitz geben, wie dem Petruskopf des Friedberger Altars.

Die Freilegung der ursprünglichen Malereien des Clarenaltars hat unsere Kenntnis der kölnischen Kunst aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erweitert. Die von den Händen Heinrich Fridts bisher zutag geförderten Originale sind sehr andersartig als der Altar von Friedberg und bestätigen das Urteil, das ich mir schon auf Grund des früher vorhandenen Vergleichsmaterials gebildet hatte: daß unser Meister nicht in der Kunst von Köln wurzelt. Die Farbenstimmung des Clarenaltars ist anders: sie zeigt viel Gelb, das hier ganz fehlt, und sehr viel Blau, das hier eine so bescheidene Rolle spielt, auch mehr Karmin und Rosa; die Gesamtwirkung ist beträchtlich kühler. Es fehlt nicht an Linienspielen in den Säumen, die das Jahrhundert ja überhaupt liebt, aber die Linie ist nicht mit solchem Bewußtsein als ausdrucksvolles und bindendes Element entwickelt wie hier. Dem widerstrebte schon die kräftige Plastik der Draperie, die im Friedberger Altar folgerichtig zurückgehalten ist.

Die Arbeit für Coblenz legt die Frage nahe, ob unser Meister zu den Künstlern gehört, die am Hofe des Erzbischofs Kuno gearbeitet haben, in Coblenz und Trier. Wir kennen sie bisher aus den anderthalbhundert, offenbar von verschiedenen Händen herrührenden Miniaturen jenes 1380 begonnenen Trierer Evangelistars.[98] Diese Bilder warten noch einer gründlichen Vergleichung mit den gleichzeitigen Erzeugnissen der französischen Hofkunst. Sie zeigen dieselbe hakenförmige Stilisierung des Erdbodens und ähnliche Baumkronen

Tafel XLV-XLVI

wie der Friedberger Altar. Die Köpfe haben einen verwandten, mehr breiten als schlanken Typus; bei den Männern sieht man mehrmals einen senkrechten Haarbüschel über der Stirn, wie in dem Pfingstbild des Altars: eine von Bouchot ohne hinreichenden Grund als Merkmal französischer Kunst angesehene Eigenheit. Das Bildnis Kunos verrät Übung nach dem Leben, wie die prächtigen Apostelköpfe von Friedberg. Auch rückt das Heilige hier wie dort aus der Hoheit strengen Kirchentums mehr in den Bereich natürlichen Empfindens. Der wilde Schmerz der Frauen bei der Kreuzigung, die trauliche Art, wie Gottvater den neben ihm thronenden Sohn an der Hand faßt: das sind Äußerungen einer Unbefangenheit, der wir in der mittelrheinischen Kunst noch öfters begegnen werden. Und mit neuen Motiven wird die Erzählung bereichert: am Kreuz hält eine Gruppe von Reitern, unter den Häschern bei der Gefangennahme sieht man zwei Mohrentypen.

Der Meister des Altares ist in keinem dieser Miniatoren wiederzuerkennen. Aber ich fühle, namentlich gegenüber der Kölner Kunst, eine Verwandtschaft in der freieren, von kirchlicher Tradition weniger gebundenen Regung menschlichen Gemütslebens, in einem kräftigen Bewußtsein dekorativer Gesichtspunkte und in einem besonderen Grad unausgeglichener Verbindung von konventionellen Gepflogenheiten mit frischester Beobachtung.

Die Hände, die den Friedberger Altar zu Ende geführt haben, sind so verschiedenartig, daß der Gedanke an eine zünftige Werkstatt ausgeschlossen erscheint. Auch ist zweifelhaft, ob die Zunftordnung so viele Gesellen zuließ: in Prag durfte jeder Meister nur einen Maler, einen Zubereiter und einen Schnitzer unterhalten.[99] Die theologische Bildung, die sich auf den Spruchbändern, deren Schriften Münzenberger wiedergibt, und in der ungewöhnlichen Darstellung der Himmelfahrt kundtut, spricht für klösterliche Kunst. Es ist möglich, daß das Werk bei den Prämonstratensern des nahe bei Friedberg liegenden Ilbenstadt entstanden ist, über deren künstlerische Betätigung ich oben einiges mitgeteilt habe. Man könnte an jenen Johannes, genannt Vulfelin, denken, der 1375 das Bild für die Burgkapelle von Friedberg gemalt hat. Der Auftrag für das Grabmal des Kuno in Coblenz spricht nicht dagegen. Der Erzbischof war nicht fremd in der Wetterau: Münzenberg, dessen Türme man von Friedberg aus ragen sieht, war die Stammburg seines Geschlechts, und im nahen Zisterzienserkloster von Arnsburg ruhten die Gebeine seiner Ahnen.

Die Art unseres Meisters berührt sich am nächsten mit den Frühwerken der Nürnberger Tafelmalerei.[100] Namentlich sind der Sinn für strenge Anordnung und die Freude an rhythmischer Wiederholung geschwungener Linien, diese konservativen Züge der fränkischen Kunst, die wir schon in der mittelrheinischen Plastik dieser Zeit festgestellt haben, dort ebenso lebendig, im Unterschied von der gleichzeitigen Kölner und Prager Schule. Doch sind in keinem dieser Nürnberger Bilder Linie und Farbe so sehr in den Dienst monumentaler Komposition gestellt wie hier.

Duccio und noch entschiedener Simone Martini in seinem bekannten Gemälde der Uffizien und in der Antwerpener Verkündigung haben gerne mit den Linienzügen des Gewandes die Haltung der Figuren ausdrucksvoll und feierlich begleitet.[101] Lorenzo Monaco, der mit den Sienesen zusammenhängt, hat in dem Altarbild der Uffizien Nr. 41 die Mittelgruppe durch eine kräftige Linienresponsion zusammengefaßt; in seiner Anbetung der Könige, ebenda Nr. 39, gewahrt man einen Rhythmus der farbigen Anlage, der als komponierendes Element gelegentlich auch bei Cimabue, Giotto und Fra Angelico fühlbar ist, und uns hier ebenfalls interessiert, weil ihn ein anderes, noch zu besprechendes mittelrheinisches Altarbild im stärksten Grade aufweist. In den Prophetenbildern der Salle du consistoire des Papstpalastes zu Avignon ist, soweit ich aus den Photographien und der Beschreibung von Agnes Gosche ersehen kann, durch den Wechsel dunkler und heller Farben eine ähnlich zusammenfassende Wirkung erzielt wie in den Seitenfiguren der Kreuzigung von Friedberg.[102]

Die Möglichkeit früher italienischer Einflüsse wurde bereits dargelegt. Ob sie hier direkt stattgefunden haben oder über Avignon und durch die burgundische Hofkunst vermittelt, muß dahingestellt bleiben. Jener mäßige Mitarbeiter, der die Himmelfahrt gemalt hat, fällt dabei natürlich nicht ins Gewicht. Auch mögen gelegentlich italienische Miniaturen anregend gewirkt haben, wie die in jenem Breviarium Romanum der Hofbibliothek zu Aschaffenburg, die zum Teil eine sehr kräftige Symmetrie der Komposition zeigen (Tafel XLVII).[103]

Die Empfänglichkeit für Anregungen von der sienesischen Kunst mag gerade in unserem Kloster besonders groß gewesen sein, weil hier die gleiche Tradition nachwirkte wie in Siena: die byzantinische. Ihre Lebenskraft scheint

am Mittelrhein lange vorgehalten zu haben. Die Beobachtungen, die Wilhelm Vöge in dieser Hinsicht für die ältere Kunst von Trier gemacht hat[104], werden bestätigt durch das früheste Tafelwerk der mittelrheinischen Malerei, das Diptychon im Wormser Paulusmuseum, das aus der Johanneskirche stammt und wohl in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden ist.[105] Angesichts dieser prachtvoll monumentalen, vom Kopf bis zu den Füßen sicher gezeichneten Gestalten wird man staunend inne, wieviel reife Schönheit dahingewelkt ist, ehe die Malerei im 15. Jahrhundert sich verjüngt wieder erheben konnte. Der Friedberger Altar erinnert in den ornamentierten Gewandsäumen, den muschelartig gezeichneten Nimben, dem Reichtum der in vergoldeten Gipsgrund gepreßten Ornamente noch an die Tafeln von Worms. Das sind die letzten Spuren der byzantinischen, in Klosterwerkstätten fortgeerbten Kunst.

Der kleine Altarschrein von Friedberg

Wir werden in mehreren jüngeren Werken ähnliche Farbenstimmung, ähnlichen Sinn für flächige, monumentale Wirkung und für strenge, rhythmische Anlage, auch verwandte Auffassung und Zeichnung finden, ohne überall entscheiden zu können, inwieweit dafür neben einer allgemeinen mittelrheinischen Tradition die Kunst des älteren Meisters maßgebend war. Im Friedberger Gebiet hat letztere noch lange nachgewirkt. Im Darmstädter Museum befindet sich ein ebenfalls aus Friedberg stammender kleiner Altarschrein, dessen Inneres jetzt das oben (S. 33) besprochene Madonnenbild birgt. Auf den beiden Doppelflügeln ist innen Verkündigung, Heimsuchung, Geburt (mit breikochendem Josef), Darstellung im Tempel und Flucht nach Ägypten dargestellt, außen noch einmal die Verkündigung unter idealer, turmartiger Architektur. Es ist offenbar das bei Schnaase erwähnte und dem dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zugewiesene Werk.[106] Der etwas mittelmäßige Maler lieferte auch den Prämonstratenserinnen von Kloster Altenberg bei Wetzlar einen Altar, von dem einige, nicht glücklich restaurierte Reste jetzt auf Schloß Braunfels in neuem Rahmen vereinigt sind: Verkündigung, Geburt und Darstellung im Tempel, wobei sich die Szenen des Darmstädter Kastens annähernd wiederholen, und Krönung Mariä.

Tafel XLVIII

Seine Arbeiten weisen deutlich auf das große ältere Werk von Friedberg. Im Goldgrund breitet sich schönes, sorgsam graviertes Rankenwerk aus, auch figürliche Symbolik mit Tierfiguren. Die Darstellung im Tempel ist fast die

gleiche wie dort. Die Innenräume sind sichtlich aus der älteren Szenerie heraus entwickelt und auch die Zeichnung der Figuren enthält solche Nachklänge; man vergleiche die Linien der Augenbrauen des fliehenden Josef mit dem Kopf auf Tafel XXXV. Die im Mund sichtbaren Zähne, dort nur das lebhafte Temperament eines Petrus und Stephanus charakterisierend, sieht man hier schematisch bei verschiedenen Figuren wiederholt. Die verkürzten Proportionen, die breit und weich am Boden hinfließenden Gewänder kennzeichnen den jüngeren Stil, wie die kürzeren Ärmel des Frauenkleides die veränderte Mode. Die Reminiszenzen an den großen Altar und die Arbeit für die Altenberger Prämonstratenserinnen legen den Gedanken nahe, daß auch dieser Maler ein Prämonstratensermönch von Ilbenstadt war.

Einen wesentlichen Zug des älteren Meisters erkenne ich in einem größeren Werk, dessen verwandtes Thema einen Vergleich besonders nahelegt. Im altdeutschen Saale der Darmstädter Galerie hängt gegenüber dem Friedberger Altar das Mittelstück eines großen Altars aus Siefersheim in Rheinhessen. Das zuerst von Friedrich Schneider in die Literatur eingeführte und dann bei Münzenberger abgebildete Werk hat die Maße 1,71 : 3,03; die Flügel sind verloren gegangen. An Stelle der flachen Gipsbänder, die im Friedberger Altar die Fläche gliedern, sind hier reichgeschnitzte gotische Bogenstellungen getreten. In der Mitte der Heiland am Kreuz mit Maria und Johannes, seitlich die Apostel, in Paaren geordnet wie am Bamberger Georgenchor.[107] Tafel XLIX

Das Kolorit ist anders als im Friedberger Altar, mehr von Blau und Rot beherrscht und von noch größerer, freskohafter Helligkeit, der Farbenauftrag durchweg glatt verschmelzend. Der perspektivisch dargestellte Fußboden erweckt die Illusion räumlicher Tiefe, aber die Gestalten wirken noch wesentlich als farbige Silhouetten, die Gewandung ist flächig zurückgehalten. Die sich entsprechenden Figuren links und rechts von der Mittelgruppe haben in Mantel und Kleid teils die gleichen Farben, teils hat der Mantel oder wenigstens das umgeschlagene Mantelfutter auf der einen Seite die Farbe des Kleides auf der anderen. Das ist ein Rhythmus der farbigen Anlage, der an die oben angeführten italienischen Maler erinnert[108] und durch dieselbe struktive Tendenz bestimmt ist wie der Linienrhythmus des Friedberger Altars. Auch im einzelnen enthält die Draperie noch Anklänge an dieses Werk, aber die Faltenbildung hat schon die volle Weichheit des jüngeren Stiles. Neben der heimischen

Tradition hat die kölnische Schule eingewirkt, sowohl in der emailartigen Mache wie in den Apostelköpfen, die deutlich auf die oben angeführten Apostel im Wallraf-Richartz-Museum zurückweisen, namentlich der Petrus-Typus, mit ganz wenig Bart und noch jugendlich vollem Antlitz, dem angeblich angelsächsischen, bartlosen nahestehend, im Unterschied von dem Friedberger Altar, der den üblichen, durch die byzantinische Kunst festgelegten vollbärtigen Kopf zeigt.[109] Doch scheint die kölnische Schule, der FRIEDRICH SCHNEIDER das Werk zugeteilt hat, es nicht unmittelbar bestimmt zu haben. Die blau-rote Farbenstimmung hat etwas Westfälisches.

Tafel L Siefersheim gehört zum engeren Gebiet von Mainz. Die Miniaturen des Mainzer Karmeliterbruders Nikolaus vom Jahre 1432 sind in ihrer zarten Modellierung und der ganzen, überaus weichen Empfindung dem Siefersheimer Altar noch verwandt.[110] Das Antlitz des Auferstandenen zeigt dieselbe große, dunkle Iris, ähnliche Mund- und Nasenlinie, wie sie der Altarmeister liebt; der rosafarbene Sarkophag bildet mit den hellblau schimmernden Rüstungen der schlafenden Krieger eine ähnlich kühle Stimmung, der allerdings der warmrote Mantel des Heilands und der tiefblaue Himmel entgegenwirken. Das Verständnis des Körperlichen ist erheblich reifer, Bewegungen und Kostüme sind mit großer Sicherheit beobachtet. Das Datum dieser Miniaturen und andererseits die Entstehungszeit des Kölner Bildes, die kaum vor 1410 zurückliegt, bilden die äußersten Zeitgrenzen für die Tätigkeit des Altarmeisters.

LI Das Historische Museum der Stadt Frankfurt bewahrt das große Altarwerk aus der 1417 bis 1419 durch die Patrizier Johann Ockstadt und Jacob Hombrecht neugebauten und mit Altären ausgestatteten Peterskirche. Eine figurenreiche Kreuzigung als Mittelstück, auf den Innenseiten der Flügel Passionsszenen, von denen sechs erhalten sind: Gethsemane, Verrat, Verhör, Kreuztragung, Kreuzabnahme, Grablegung; außen eine Heimsuchung.

Die Kreuzigung enthält zwei Porträts: die beiden vornehmen, von zwei Dienern gefolgten Reiter, die links unter dem Kreuz halten. Es sind vermutlich die beiden Bauherren und Altarstifter, von denen der eine, Jacob Hombrecht, bereits 1420 gestorben ist. Das Altarwerk scheint also gleichzeitig mit dem Neubau entstanden zu sein.[111] Zweifellos haben auch hier kölnische und westfälische Einflüsse hineingespielt. Dahin gehören die überfeinen Köpfe und

das empfindsame Wesen der heiligen Frauen; bereits THODE hat das beobachtet. Die Zeichnung der Männerköpfe, besonders Augen- und Mundbildung ist zum Teil ähnlich wie in westfälischen Bildern. Die Vorführung von allerlei kriegerischer und bürgerlicher Tracht, wie wir sie hier sehen, war dort zuhause. Die Reitergruppen unter dem Kreuz erinnern sofort an die bekannte westfälische Kreuzigung des Kölner Museums und an das Bild der Sammlung Clemen. Doch tritt dieses Motiv in Deutschland am frühesten im Trierer Evangelistar auf.[112] Auch ist die Komposition von der Kreuzigung in Köln doch wesentlich verschieden, und nach seiner Farbenstimmung gehört der Frankfurter Maler in den Zusammenhang der mittelrheinischen Kunst.

Die Figuren sind mehr in Gruppen zusammengeschlossen und die Gruppen fester mit dem Hauptvorgang verbunden. Die vier Reiter links vom Kreuz bieten dafür ein Beispiel. Im Vergleich mit der breiten Erzählung des Westfalen ist hier mehr dramatische Spannung. Der eine Übeltäter steht noch auf der Leiter und soll erst angebunden werden. Veronika, die in dem Kölner Bilde für sich dasteht, ist hier in Aktion: ein alter Jude kniet vor dem Schweißtuch, und dieser wird von einer Bürgersfrau neugierig betrachtet. Vor allem ist eine Darstellung der räumlichen Tiefe, die dort durch den terrassenförmigen Aufbau des Geländes einigermaßen umgangen ist, hier ernsthaft versucht, durch die Art der Anordnung und die Abschwächung der Helligkeit nach hinten. Ein rechts zurücksprengender Reiter führt den Blick ins Weite. Die Kreuzigung Clemen steht unserm Werk schon näher.

Unter den Farben herrschen die vom Friedberger Altar bekannten weichen Töne von Rot und Grün vor, von Blau, Lila, Weiß, Grau, Gold und Silber durchsetzt. Blau erscheint in einem viel wärmeren Ton, als ihn das Bild in Köln zeigt; kühles helles Karmin, Hellrosa und Gelb, die dort in den Gewändern auftreten, fehlen hier. Die geschlossene Gruppierung läßt die Gewandfarben in größeren Flächen zu monumentaler Wirkung zusammentreten.

Auch Einzelheiten erinnern an das ältere Werk von Friedberg. Wie dort flattern die Enden von Christi Lendentuch im Winde und sind seine Zehen krampfhaft auseinandergespreizt. Die Züge Petri, bei der Gefangennahme auf einem Flügelbilde sichtbar, sind dem energischen Kopfe von Friedberg verwandt; und für die vorzüglichen Porträts der beiden vornehmen Reiter links, in denen ich die Bauherren und Stifter des Altars erkenne, waren in der

Kunst des älteren Meisters alle Voraussetzungen gegeben; die Naturbeobachtung, die bei diesem wesentlich noch auf die Köpfe beschränkt war, hat sich hier auch dem nackten Körper zugewendet und die Reaktion gegen die übertrieben langen Verhältnisse des 14. Jahrhunderts durchgeführt, die von der mittelrheinischen Plastik schon ein Jahrzehnt vorher eingeleitet war. Wie im kleinen Friedberger Altarschrein bildet auf der Außenseite der Flügel eine monumentale Fantasie-Architektur den Schauplatz für die Heimsuchung. Auch hierin äußert sich ein besonderes Bedürfnis nach Raumbildung. Mehrere ungefähr gleichzeitige Tafeln des Kölner Museums (z. B. Nr. 36 bis 37), offenbar ebenfalls Außenseiten von Altarflügeln, stellen die Verkündigung auf raumlosem Grunde dar; auf einem anderen Bild, Nr. 10, ist nicht einmal das Betpult und bei der zugehörigen Heimsuchung, Nr. 11, nur die Haustüre angegeben.

Für manche von anderen Kreuzigungsbildern abweichende Einzelheit mögen die großen Aufführungen, durch die Frankfurt in der Geschichte des Passionsspiels eine wichtige Stelle einnimmt, bestimmend gewesen sein. So wird man vielleicht in dem rechts absprengenden Reiter den Machmet, den Läufer (cursor) des Pilatus, zu erkennen haben, der in dem Frankfurter Passionsspiel V. 3779 zurückjagt, nachdem er die von Pilatus verfaßte Inschrift überbracht hat. Diese aus dem Nikodemus-Evangelium stammende Person tritt im Frankfurter wie im Alsfelder Spiel auch als Fürsprecher Christi auf. Der lilagraue Mantel Christi auf den Flügelbildern stimmt überein mit der Frankfurter Spielvorschrift, daß der Darsteller des Heilands «in tunica grisca» aufzutreten habe, ist aber auch aus Gemälden anderer Gegenden bekannt.[113]

Bereits vor Entstehung des Frankfurter Altarwerks hatte auch die Prager Schule in unserem Gebiete eingewirkt. In der Kirche des nicht weit von Friedberg entfernten oberhessischen Städtchens Schotten sind vier Tafeln erhalten, die als Teile eines im Jahre 1828 auseinandergenommenen Altaraufsatzes gelten und innen die Geschichte der hl. Mutter Anna und der Jungfrau Maria, außen Passionsszenen darstellen. Ich kann dieses kunstgeschichtlich und ikonographisch interessante Werk hier nur insoweit berücksichtigen, als es der Zusammenhang der Untersuchung verlangt. Es scheint die Arbeit eines Ostfranken zu sein, jedenfalls gehört es in eine Reihe mit den bisher ziemlich isolierten Bildern der «Bestattung Mariä» und des «Bethlehemitischen Kindermordes» in der

Galerie des Germanischen Museums zu Nürnberg, es zeigt ähnliche rhythmische Linienzüge, verwandte Palette und Zeichnung.[114] Der dort von THODE erkannte, durch CARL GEBHARDT etwas eingeschränkte Zusammenhang mit der Schule von Prag verrät sich hier in den ganz giottesken Kleinarchitekturen der Szenerie, in dem roten, goldbesternten Grund der Außenbilder und in den Kronenformen; unter den Gewandfarben fällt mehrfach ein für die Prager Bilder charakteristisches mattes, in grau gebrochenes Blau auf. Der Herodes beim Kindermord ist in seinem prächtigen modischen Gewand und in seiner Haltung so gut nach dem Leben beobachtet wie die besten Miniaturen der Wenzelsbibel. Das Kostüm weist in die Jahrhundertwende. Es ist möglich, daß dieser Meister des Schottener Altars schon dem einen Mitarbeiter am Friedberger Altar gewisse Anregungen gab. Er hat jedenfalls in unserem Gebiet gelebt: seine Technik, die schon über flüssigere Mittel verfügt und bei oft lässiger Zeichnung flott zu modellieren und zu charakterisieren weiß, hat einen jüngeren mittelrheinischen Maler beeinflußt. Tafel LII

Die aus einer unbekannten hessischen Kirche in die Darmstädter Galerie überführte Kreuzigung, wohl das Mittelstück eines Triptychons von merkwürdig schlanken Verhältnissen (Tannenholz, Maße 1,52 : 0,62), stellt das Thema nicht als ein ruhiges Andachtsbild dar, im Sinne der Bilder von Friedberg und Siefersheim, sondern als bewegte Handlung wie der Frankfurter Altar.[115] Allerdings hat die Darmstädter Kreuzigung noch nicht solchen Figurenreichtum: sie bezeichnet eine etwas frühere Stufe in der Entwicklung des dramatischen Kreuzigungsbildes und ist daher wohl näher an den Anfang des 15. Jahrhunderts zu setzen. Auch stilistisch ist sie jünger. In der Raumbildung steht der Maler etwa in der Mitte zwischen dem Anfangsstadium, das in der Außenseite des Flügels von Friedberg vorliegt, und der höheren Stufe des Frankfurter Bildes. Er versucht bereits durch Abschwächung der Helligkeit nach hinten räumliche Tiefe zu gewinnen. LIII-LIV

Die Malerei hat ebenfalls eine dem großen Friedberger Altar verwandte, aber auch kühles Blau enthaltende Farbenstimmung; einschmeichelnd steht das Zinnoberrot und das weiche Moosgrün der Gewänder, mit kleinen Flächen von Weiß und Grau dazwischen, gegen den goldenen Grund. In dem Kruzifixus ist das Vorbild unverkennbar, aber die Neigung des Hauptes und die Ausbiegung der Arme ist noch stärker. Auch der Linienschwung des älteren

Meisters wirkt noch nach. Wiederum flattert das Lendentuch Christi im Winde, und in stärkster Bewegung fliegt der Mantel des Pagen, der dem blinden Longinus die Lanze lenkt, um den Kreuzesstamm.

Auf engem Raum drängt sich die Handlung: vorne rechts der Hauptmann im Gespräch mit dem alten Juden, dahinter ein gerüsteter Mohr, freilich nur an der Hautfarbe als solcher zu erkennen, nicht am Kopftypus, der jenem Miniator am erzbischöflichen Hofe vertraut war. Ein Knecht blickt zu Christus empor, sich die Hand über die Augen haltend: sein Antlitz erscheint im Helldunkel. Ein anderer schneidet dem Heiland eine Grimasse. Alles soll in der Furchtbarkeit, wie es sich zugetragen, hier erscheinen: die Todesqual im Haupte des Herrn, die entfesselte Roheit der Schergen, der ungeheure Schmerz der Mutter. Ohnmächtig ist Maria zusammengesunken: aus ihrem verfärbten und verzerrten Antlitz ist jeder Rest der Holdseligkeit gewichen. Man wird erinnert an die wilden Gebärden der Frauen in der Kreuzigung des Trierer Evangelistars (Tafel XLVI).[116]

Die Zeichnung ist flüchtig geworden, der Farbenauftrag ist zum Teil etwas unsauber. An Stelle des sorgfältigen Malverfahrens der älteren Kunst, die für die farbige Haltung des Bildes im ganzen noch bestimmend ist, hat sich dieser Maler eine freiere und bequemere Technik angeeignet, die teilweise über flüssigere Malmittel verfügt und schneller die realistischen Wirkungen sichert, auf die ihm alles ankam. Die größere Transparenz der Farben, die Pinselführung in den Lichtern auf Nase und Oberlippe, die Hervorhebung einzelner Haare in den Augenbrauen und das wellenförmig auseinanderfließende Haupthaar der Alten verraten, daß er von dem Meister des Schottener Altars gelernt hat. Vielleicht hat noch ein anderer in Böhmen geschulter Meister auf ihn eingewirkt. Ein beachtenswertes ikonographisches Moment weist gerade auf Prager Vorbilder hin.[117] Die Hände des Gekreuzigten sind nicht flach, sondern mit krampfhaft eingezogenen Fingern dargestellt. Diese Steigerung des Ausdrucks zeigt auch der Kruzifixus in dem Frankfurter Bild, dessen aufdringliche, freilich mehr strichelnde Lichtgebung in Köpfen und Händen ebenfalls zu beachten ist.

Tafel LV

Von dem Maler der Darmstädter Kreuzigung scheint das Mittelstück eines kleinen Altarwerkes der Stefanskirche in Mainz beeinflußt zu sein, das durch Rudolf Kautzsch im Interesse des Denkmälerwerks für einige Stunden von

seinem dunklen Platz ans Tageslicht gerückt und von Ernst Neeb aufgenommen wurde. Es ergab sich zunächst, daß der Altar aus verschiedenen, ursprünglich nicht zueinander gehörigen Teilen in neuerer Zeit zusammengesetzt ist. Die Flügel enthalten figurenreiche Darstellungen der Anbetung der Könige und der Beschneidung von einem mittelrheinischen Maler aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, der in Typen und Beiwerk an die Schule des Hausbuchmeisters erinnert.

Hier interessiert uns nur die Kreuzigung auf dem ungefähr 83 cm hohen und 85 cm breiten Mittelstück. Die nahe Verwandtschaft mit dem Darmstädter Bilde erkennt man ebensosehr an der Pinselführung in den Köpfen wie an den Bewegungsmotiven, besonders der Fingerhaltung. Der Maler des Mainzer Bildes markiert ebenso stark die einzelnen, aus den Augenbrauen hervorstehenden Haare bei den alten Männerköpfen. Auch die palmblattförmigen Flügel der hier nur durch Punzierung dargestellten, dort gemalten Engel, die das Blut aufsaugen, die eingezogenen Finger der durchbohrten Hände des Heilands stimmen überein.[118]

Doch steht dieser Maler in den Farben der herkömmlichen mittelrheinischen Art schon ferner. Außer warmem Rot und mattem Blau hat er ein bläuliches, violett schattiertes Weiß und ein rötlich schattiertes Gelb. Das sind Töne, die man von Bildern der kölnischen und westfälischen Schule kennt. Trotz des tieferen Augenpunktes wird der jüngere Ursprung der Mainzer Kreuzigung auch durch die kürzeren Körperverhältnisse und das naturalistische Bemühen in der Darstellung der unten am Kreuz liegenden Steine klar. Ich möchte das Bild nicht vor 1420 ansetzen; um diese Zeit wurden die ersten Einflüsse der nördlichen Schulen beobachtet. Mit der Farbenstimmung der einheimischen Kunst ist hier auch ihr schöner Linienschwung verschwunden.

Von einem längst untergegangenen Werk der Wandmalerei in Mainz hat der Zufall uns eine Kunde erhalten. Im Hause des Domherrn Grafen Johann von Eberstein, der mit dem Erzbischof von Nassau verwandt und von 1380 bis 1387 Stadtkämmerer in Mainz war, gab es Wandmalereien mit Darstellung von Lanzenspielen und Schlachten, aber auch mit Szenen aus dem Wiesbadener Badeleben, die den Orgien des Bacchus nicht unähnlich gewesen sein sollen. Der welterfahrene, auch in Frankreich herumgekommene Henricus de Hassia sah sie mit Staunen und entnahm ihnen die Anregung zu seinem Tractatus mundi.[119]

Die Bilder sind bezeichnend für die Lebenslust der Mainzer Kreise. Welt- und Ordensgeistliche verwenden die Kircheneinkünfte zu Spielen und Turnieren, sie tragen Kleider mit Gold und Silber verbrämt, lassen Haupt- und Barthaar wachsen und tragen Sporen wie Ritter: so lautete die Kritik Karls IV., die er auf einer Mainzer Versammlung und hernach schriftlich in Briefen an den Erzbischof Gerlach von Nassau und an die Geistlichkeit aussprach. In glänzender ritterlicher Rüstung ritt der Neffe Gerlachs, der Erzbischof Johann von Nassau, im Jahre 1415 zum Konzil von Konstanz ein: die Frankfurter Boten haben nicht unterlassen, dies weltliche Gebaren, durch das er sich vor allen anderen geistlichen Fürsten unterschied, an ihre Stadt zu berichten.[120]

Tafel LVI-LIX

Es ist kein Zufall, daß gerade in Mainz eines der weltfreudigsten Werke der kirchlichen Kunst entstanden ist: das jetzt im Darmstädter Museum aufbewahrte Triptychon aus dem oberhessischen Städtchen Ortenberg. Es hat Querformat und mißt bei geschlossenen Flügeln 1 m : 1,40. Die Tafeln sind aus Tannenholz, das innen mit Leinwand bezogen ist, und sitzen in ihren alten, rotgestrichenen und mit aufschablonierten Rosetten verzierten Rahmen. Außen auf den Flügeln sieht man eine ganz flüchtig gemalte Verkündigung auf rotem, mit grünen Ranken verziertem Grund.[121]

Innen breitet sich der goldige Schimmer der Heiligengewänder aus; ihre schwarzen Konturen, das Rosa der Köpfe und Hände, die weißen Kopftücher und das rötlichgelbe Haar, die bunten Edelsteine an den Kronen und andere farbige Einzelheiten stehen wirkungsvoll in dem Metallton. Das Mittelbild könnte aus einiger Ferne den Eindruck einer Goldschmiedearbeit machen, etwa einer niellierten und emaillierten Metallplatte.[122] Die Flügel sind farbiger: die braungrüne Landschaft, das gelbe, rötlich schattierte Strohdach, die rote Decke des Lagers, die grünen Kleider der Knappen.

Die Umrisse der Figuren sind zunächst im Goldgrund vorgeritzt und dann unter mehrfachen, deutlich erkennbaren Korrekturen mit schwarzen Strichen nachgezogen, am Inkarnat noch durch Rotbraun kräftig verstärkt. Die Korrekturen sind meist von der Art, daß sie etwas schlankere Verhältnisse an Stelle der zunächst vorgesehenen breiteren setzen. Die Gewänder der heiligen Personen sind silbern angelegt und dann durch einen Firnis ins Goldige gebracht. Sie sind modelliert durch schwarze Federstriche, die in den tiefen Schatten übers Kreuz, in schwächeren nebeneinander stehen und sich gegen das Lichte in

Punkte verlieren. Im Inkarnat ist der Mittelton bei bärtigen Figuren ohne Rücksicht auf den später zu malenden Bart aufgetragen; daher wirkt das Oval des Kopfes bei dem stehenden König noch deutlich durch den Bart hindurch. Weiße Lichter und gelb-grünliche Schatten modellieren den bei Frauen und Kindern rosigen, bei den Männern bräunlichen Fleischton.

Maria im Kreise von Verwandten und Freundinnen ist das Thema des Tafel LVI
Mittelbildes. Wie hat der Maler das ruhige Dasein zu beleben verstanden! In der Mitte kommt die Verehrung der heiligen Jungfrau und des Kindes zu bewegtem Ausdruck: links überreicht die heilige Agnes glückstrahlend eine große Lilie, rechts adoriert Barbara, während Elisabeth, einen rührenden Zug von gütigem Ernst in ihrem Antlitz, das Christkind herzt und der kleine Johannes, den sie mit dem anderen Arme hält, es anbetet. Diese im Dreieck aufsteigende Mittelgruppe gibt dem Bilde Halt und verbindet zwanglos die obere und die untere Reihe. Die Figuren sind symmetrisch angeordnet und durch ihre leicht nach der Mitte geneigte Haltung konzentriert. Links von Maria wird der Kopf von Josef sichtbar; er unterbricht die Symmetrie und ist vielleicht auf Wunsch des Bestellers nachträglich eingeschoben. Dann, durch die Nimben-Inschriften kenntlich, zunächst die heilige Mutter Anna, in einem Buche lesend, die «maria alpheus», mit gefalteten Händen, und die kinderreiche, selbstbewußte «maria kleophae», ihre Jüngsten in den Armen, die beiden älteren, Jacobus minor und «Judas tatheus», in köstlicher Charakteristik zu ihren Füßen; darunter die sorgliche «Maria Salome» mit Jacobus major und Johannes evangelista. Auf der anderen Seite folgt auf Elisabeth die fleißige Muhme, die «soror santte Anna», mit Haspel und Spindel, und ihr Urenkel, der heilige Bischof Servatius. Vor ihm in der vorderen Reihe sitzt die heitere heilige Dorothea, einen Kranz windend, aber mit den Augen ganz bei den Engeln, die vor Maria so schön Musik machen.

Um die wirkliche Erscheinung der Dinge ist es dem Maler nicht sehr zu tun. In den Körperverhältnissen herrscht Willkür, Arme und Hände werden verkürzt oder verlängert, wie es gerade in die Komposition paßt. Die großen schönen Köpfe, mit kräftigem Untergesicht und mäßig hoher, stark gewölbter Stirn, zeigen fast alle eine altertümliche Dreiviertelansicht, bei der man von der zurückliegenden Seite des Gesichtes zu viel zu sehen bekommt; die Pupille sitzt überall in der inneren Ecke des Auges.

Aber mit wahrer Meisterschaft in der charakteristischen Linie sind die gleichmäßigen Köpfe durch feine Unterschiede der Haltung, der Zeichnung von Mund und Auge mannigfaltig belebt. Auch die Hände haben ihre schematische Form, aber wie sie greifen und fassen, die Laute spielen oder einen Kranzfaden winden, das ist gesehen. Und all diese Beobachtung trägt dazu bei, die heiligen Gestalten dem menschlichen Empfinden nahe zu bringen. Wie eine huldreiche Königin in ihrem Hofstaat sitzt Maria unter den Verwandten und Freundinnen. Die weltliche Auffassung, wie sie in der gleichzeitigen religiösen Dichtung etwa bei dem oberrheinischen Heinrich von Lauffenberg zum Ausdruck kommt, ist in der bildenden Kunst niemals entschiedener durchgeführt worden. Höchst unbefangen sind bei den jugendlichen weiblichen Heiligen unter der modisch engen Kleidung die Körperformen ausgeprägt, und alle die Knäblein sind gänzlich nackt.

Tafel LVII Während im Mittelbild die Figuren fast ohne räumliche Tiefe über- und nebeneinandergereiht sind, in überaus altertümlicher, flächenhafter Art, zeigen die Flügelbilder einen mit allem Eifer räumlich ausgebildeten Hintergrund. Auf dem linken Flügel sieht man den Stall mit dem Strohdach und darunter ein rotes Bett, auf dem das Kissen liegt. Daneben wird durch allerlei Blumen und einzelne Bäumchen und durch Schluchten mit scharf ausgeschnittenen Abhängen das Auge zum fernen Horizont geführt. Und wie ist auf dem rechten Flügel durch dunklere Töne im Hintergrund und durch eine wohlüberlegte Verteilung der Gegenstände, die den Vorgang illustrieren helfen, dem Problem des Raumes zu Leib gerückt: da steht ein Schemel, links zurück eine Kanne, und an der Felswand im Hintergrund hängt an blankem Nagel ein Korb mit Broten.

In ihren goldigen Gewändern stehen die Figuren mit wunderbarer Helligkeit gegen die dunkle Landschaft. Durch dieses einfache Mittel ist bei der heiligen Geburt für anspruchslose Augen eine ähnlich visionäre Wirkung erzeugt, wie sie hundert Jahre später der rein malerischen Kunst Matthias Grünewalds gelang. Auch die musizierenden himmlischen Kinder wirken glaubhafter in so ganz idealen Gewändern. Ein riesiger Nimbus umgibt das Haupt Mariens; in rhythmischem Schwung fließt ihr Mantel über den Boden. In ihrem Antlitz ist reines Mutterglück, ohne den von kölnischen Bildern bekannten Zug mystischen Ernstes. Mit dem Interesse eines älteren Bruders sieht der Lauten-

schläger auf den Neugeborenen, während der andere Engel bei seinem Mandolinspiel die schöne heilige Jungfrau anstaunt. In einer Diagonale liegen die Hauptlichtwerte des Bildes, das weiße Schultertuch Marias und das lange Notenblatt auf dem Strohdach: so wird das Auge zu den Sängern geführt, in deren Mundhaltung höhere und tiefere Stimme fein beobachtet ist. Ein gegensätzliches Element gewinnt die Darstellung durch Josef, der ohne Nimbus hinter Maria kniet, im Kapuzenmantel, auf den Stock gestützt, ein Kästchen im Arm und ein Säckchen am Gürtel. Er ist nicht angenehm überrascht, ganz wie im volkstümlichen Weihnachtsspiel. Die Bewegung der linken Hand, die an den Bart greift, und die heruntergezogenen Mundwinkel sind sehr charakteristisch.

Im rechten Flügelbild liegen die Hauptmomente des Vorgangs in derselben Tafel LVIII
Diagonale wie drüben. Auch hier sind die Figuren in lebendige Beziehung zueinander gesetzt. Der stehende König und sein Knappe, der ihm den Pokal reicht, sind mit den Augen schon ganz bei dem Hauptvorgang und zugleich durch den Pokal, den sie beide fassen, untereinander in Aktion: ein feiner, seltener Zug, die Monotonie des bloßen Zuschauens zu beleben, den ich sonst nur von Rogers Anbetung der Könige in München und vom Meister des Marienlebens kenne. Der andere Knappe hält in der Linken seinen hohen roten Hut und in der Rechten das Prachtschwert des alten Königs. Wie temperamentvoll ist die hingebende Verehrung der beiden knieenden Könige zum Ausdruck gebracht, wie sicher die Zurückhaltung Marias, die sich hier auf einmal in fremder Umgebung sieht. Josef hat sich nun schon in die Sachlage gefunden und sitzt Brei kochend in der Ecke, wie Maria ihn geheißen hat:

«Schlag auf ein kleines Feuerlein
und mach dem Kind ein Kochelein».[123]

Er ist aber nicht so sehr in sein Geschäft vertieft, um nicht einen Blick für den reichen Hermelinmantel des jungen Königs übrig zu haben. Wie drüben bei Maria ist hier die rhythmische Wiederholung des Faltenmotivs zu beachten.

Die heiligen drei Könige sahen wir in so glänzender, modischer Tracht schon in dem etwas jüngeren Relief der Frankfurter Liebfrauenkirche. Durch Knappen und Diener hatten Duccio, Giotto, Orcagna den Vorgang belebt.[124] Unser Flügelbild enthält aber noch mehr Züge, die italienisch anmuten:

das rote Bett der Maria, auch aus burgundischen und westfälischen Bildern bekannt, die Felshöhle hinter dem Stall und namentlich den Fußkuß, ein in Deutschland nicht häufiger Zug.[125] In dem Turm, der in merkwürdiger Verkleinerung neben dem Stalldach sichtbar wird, möchte man zunächst eine Reminiszenz an gewisse Bilder des italienischen Trecento erkennen, in denen das Stalldach an ein steinernes, bisweilen mit Zinnen bekröntes Gebäude angesetzt ist. Nur ist es dort immer ein Haus oder die Ruine eines solchen, nicht ein Turm. Aber in einer Anbetung der Könige, die jenes schon öfters angeführte Breviar der Aschaffenburger Hofbibliothek enthält, ragt rechts von dem Stalldach ein schlanker Turm auf (Tafel XLVII); auch den Fußkuß sieht man dort.[126] Wir haben allen Grund, die Werkstatt, aus der der Ortenberger Altar hervorging, gerade in Mainz anzusetzen. Die ebenmäßigen, besonders durch ihr kräftiges Untergesicht an die romanische Epoche erinnernden Idealköpfe dieses Malers kennen wir von dem Martins-
Tafel LIX meister des Memorienportals: bei einem Vergleich der Dorothea unseres Bildes mit dem Martin dort (Tafel IX 1) wird man sich dem Eindruck enger Verwandtschaft wohl nicht entziehen. Aber auch in ihrem natürlichen, so gar nicht befangenen Wesen haben diese heiligen Frauen und Jungfrauen keine näheren Verwandten als die Mainzer Portalstatuetten.

In mehrfacher Hinsicht setzt das Werk die Art des großen Friedberger Altars fort: in der strengen Anlage, in der festen, das Seelische sicher herausarbeitenden Zeichnung, in einer mehr angedeuteten als kräftig durchgebildeten Plastik der Draperie, in einer Stilisierung des Geländes, welche die folgerechte Entwicklung aus den dort gegebenen Formen bildet und nicht etwa erst von dem Einfluß burgundischer Miniaturen hergeleitet zu werden braucht. Auch die Fühlung mit der italienischen Kunst sehen wir andauern, und wie die Linien- und Farbenresponsion des Friedberger und des Siefersheimer Altars uns dorthin wies, so berührt hier außer den bereits angeführten Momenten auch der Goldglanz der Gewänder italienisch, wenn auch Gentile selbst, dessen Anbetung der Könige den Bildner des Frankfurter Portalreliefs zur Vorführung des ganzen Zuges angeregt haben könnte, auf unsere etwas früheren Malereien noch nicht eingewirkt hat.[127] Das altertümliche Gepräge, das die mehr zeichnerische als malerische Darstellung der Hauptfiguren und die Dreiviertelansicht der Köpfe bewirken, wird sich am Ende so erklären, daß dieser Meister nicht bloß Maler,

sondern ebensosehr Goldschmied war, gleich jenem «Johannes de Colonia» im Augustinerhaus in Zwolle, «qui, dum esset in seculo, pictor fuit optimus et aurifaber».[128] Dafür spricht auch die fast ornamentale Führung der Faltenlinien, in der die Naturbeobachtung des älteren Meisters sowenig fortgeführt ist wie in der Kopfbildung, und der überaus goldschmiedehafte Gesamteindruck des Mittelbildes, von dem wir ausgingen.

Wie in der etwas älteren Darmstädter Kreuzigung, zeigt sich hier der fördernde Einfluß, den die entwickelte Maltechnik des in Prag geschulten Ostfranken am Mittelrhein ausgeübt hat: unser Meister verdankt ihr den vorwiegend flüssigen, weich verschmelzenden Farbauftrag, der die Übergänge von Hell zu Dunkel und dadurch die räumliche Durchbildung in den Flügelbildern ermöglicht. Die Berührung mit Prag, die auch hier nicht nur durch den Maler des Schottener Altars vermittelt zu sein braucht, ist im Gegenständlichen nicht weniger fühlbar. Die Erscheinung des stehenden Königs erinnert an Darstellungen Kaiser Karls IV. und seines Sohnes Wenzel; in der Prager und in der von ihr ebenfalls beeinflußten Nürnberger Kunst waren die für unser Bild so charakteristischen weißen Kopftücher und die Haartracht der Frauen beliebt, die hier wiederkehrt: breit die Schläfen bedeckend, so daß höchstens das Ohrläppchen frei blieb, sehr im Unterschied von Köln, wo das Ohr ganz sichtbar ist. Auf Bildern wie der Madonna von Hohenfurt und den Heiligen im Rudolfinum zu Prag und ebenso in der Prager Plastik dieser Zeit sieht man auch die gleichen schönblättrigen und höchst geschmackvoll mit Edelsteinen besetzten Kronen wie hier: es ist eine mir sonst nicht bekannte, auch von dem Meister des Imhofschen Altars nicht übernommene Kronenform.[129]

Was im übrigen gerade an diese und spätere Nürnberger Bilder erinnert, das sind Äußerungen eines schon beim Friedberger Altar beobachteten stammverwandten Empfindens: die Neigung zu Symmetrie und zu rhythmischem Linienspiel, das Übergewicht von Rot und Grün gegen entschiedenes Blau und die mehr breite als schlanke Bildung der jugendlichen Idealköpfe.[130] Das Kinn der Nürnberger ist feiner, aber eine andere charakteristische Einzelheit stimmt überein: die ungewöhnlich volle Unterlippe. Man wird daneben die Unterschiede nicht übersehen, den flächigeren Stil, die bestimmtere Zeichnung und namentlich das lebhaftere Temperament des mittelrheinischen Meisters. Aber des Gemeinsamen war doch genug, um nach wie vor den ostfränkischen

Malern die Einbürgerung am Mittelrhein oder den Absatz von Kunstwerken zu erleichtern.[131] Eine Einwirkung der kölnischen Kunst vermag ich beim Ortenberger Altar nur in dem glatteren Vertreiben der Lichter in den Köpfen zu erkennen, durch das er sich von den älteren Werken unterscheidet; möglich, daß der Meister des Siefersheimer Altars, der noch zur selben Zeit in Mainz tätig gewesen sein kann, hier anspornend gewirkt hat. Der Siefersheimer und der Frankfurter Altar sind die einzigen sicheren Zeugnisse erheblicher kölnischer und westfälischer Einflüsse in dieser Periode. Ich habe Bedenken, das Prehnsche Paradiesgärtlein des Frankfurter Historischen Museums aus der westfälischen Schule, in der es Scheibler und Aldenhoven aufführen, loszulösen und mit Karl Voll dem Mittelrhein zuzuweisen, wohin die muntere, weltliche Auffassung des Gegenstandes wohl passen würde. Eher möchte ich bei dem aus der Nähe von Oberwesel stammenden Altar des Erzbischöflichen Museums in Utrecht die Frage eines Zusammenhangs mit der mittelrheinischen Kunst aufwerfen. Seine Darstellung erinnert in mancher Hinsicht an den Ortenberger Altar und enthält Züge, die auf die Tafeln von Schotten zurückweisen.[132]

Die langgezogenen, weichgeknickten Falten und die flüssigen Säume der Gewänder im Ortenberger Altar sind an sich schon recht früh denkbar. Es ist nicht dieser Gewandstil, der mich bestimmt, von der bisher üblichen Datierung des Werks, um 1410, abzugehen. Der von August Schmarsow[133] aus dem Reichtum der Draperie gegen einen so frühen Ansatz gefolgerte Einwand wird durch den Vergleich von Miniaturen, die um die Jahrhundertwende entstanden sind, abgeschwächt: man mag ebensowohl Arbeiten der Prager Schule daneben halten wie etwa die bekannte, dem André Beauneveu zugeschriebene Madonna des Brüsseler Livre d'heures. Überdies werde ich unten von dem Meister der Seligenstädter Heiligen, die Schmarsow aus demselben Grunde mit dem Ortenberger Altar erst ins dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts setzt, ein 1415 entstandenes Werk nachweisen, das bereits eine ähnlich reiche Draperie zeigt.

Die Trachten weisen ins Ende des 14. und in den Anfang des 15. Jahrhunderts, ohne einen greifbaren Anhalt zu geben. Die Haube der Maria Alphaei kommt ähnlich bei der Barbara des Mainzer Portals auf der Memorienseite vor (Tafel IX), es ist die weichere Umbildung der aus den Grabsteinen des 14. Jahrhunderts bekannten Form. Die Katharina von Wedel trug schon

das enge, die Brust ausprägende Kleid wie die jugendlichen Heiligen hier. Durch H. Schrohes kulturgeschichtliche Forschung ist die Neigung zur Pelzverbrämung der Stoffe in Mainz für das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts festgestellt.[134] Den Rock mit weiten Puffärmeln trägt ein Dalberg auf dem Oppenheimer Grabstein von 1415. Der Zaddelmantel darüber kommt ähnlich 1405 im Göttinger Bellifortis und 1419 im Münchener Wilhelm von Orleans vor.[135] Den tiefsitzenden Gürtel (Dupsing, Duchsing), wie ihn die Könige hier tragen, möchte man nach den Grabsteinen unseres Gebietes für eine mehr ins Ende des 14. Jahrhunderts gehörige, im 15. bald verschwindende Mode halten.[136] Aber der Bamberger Altar des Münchener Nationalmuseums beweist sie noch für das Jahr 1429, und eine der mittelrheinischen Glasmalereien von Partenheim für eine noch spätere Zeit. Die Tüpfelung auf den Reiterstiefeln des kleineren Knappen und den Halsschmuck des stehenden Königs sieht man ähnlich in dem berühmten Livre d'heures von Chantilly auf dem Blatt, das den Herzog von Berry (gest. 1413) beim Mahle darstellt. In anderen französischen Miniaturen findet sich das grüne Wams mit hohem Kragen und Puffärmeln wie hier als Knappentracht.[137]

Der mittelrheinische Maler kann so etwas um die gleiche Zeit in Mainz beobachtet haben. Wie wichtig man am Mittelrhein alle Modesachen nahm, zeigt die Sorgfalt, mit welcher die Limburger Chronik, deren kritische Ausgabe wir Artur Wyss verdanken, alle Neuerungen verzeichnet hat. War übrigens dieser Chronist Tylmann Elhem von Wolfhagen, Geistlicher Mainzer Bistums und öffentlicher Schreiber von Kaiserlicher Gewalt, der in Paris studiert hatte, neben der Schreibekunst auch in der Malerei tätig? Seine Schilderung der Chorisatores verrät die Schärfe eines Künstlerauges.[138]

Also auch das Kostüm würde nicht gegen die bisherige Datierung des Ortenberger Altars sprechen. Wenn ich trotzdem, meine eigene frühere Ansicht korrigierend, ihn erst in den Anfang des dritten Jahrzehnts hinaufrücke, so bestimmt mich dazu die vorgeschrittene Raumbildung und die Reaktion gegen die überschlanken Körperverhältnisse des älteren Stiles. Beides ist in der mittelrheinischen Malerei vor dem Frankfurter Altar, der um 1420 entstanden ist, nicht gut zu denken.

Bereits Rudolf Hofmann hat in seinem Galeriekatalog den Ortenberger Altar von der kölnischen Kunst abgesondert und im Hinblick auf die nahen

verwandtschaftlichen Beziehungen, in denen die Patrone der Kirche von Ortenberg, die Herren von Eppstein, zu den Mainzer Erzbischöfen aus dem Hause Nassau standen, besonders an Mainz als die eigentliche Heimat dieser Kunst gedacht.[139] Nun fällt für Mainz außer den bereits oben angeführten Gründen der Umstand ins Gewicht, daß eine Gruppe von etwas späteren Glasmalereien des engeren Mainzer Gebietes deutlich auf die Kunst des Ortenberger Altars zurückweist.

Tafel LX-LXI

Es sind die 1822 ins Darmstädter Museum gelangten 21 Glasmalereien aus dem rheinhessischen Ort Partenheim: Szenen aus dem Leben Marias, einzelne Heilige, Stifter und Wappen. Für die Datierung gibt die Nachricht einen Anhalt, daß die Kirche im Jahre 1435 durch einen Brand zerstört worden ist. Der Wiederaufbau, dem die Glasmalereien in der Hauptsache wohl angehören, scheint bald nachher unter lebhafter Beteiligung rheinhessischer Geschlechter erfolgt zu sein, von denen sich aus den Wappen die von Partenheim, Saulheim und Götze von Ingelheim bestimmen lassen.[140]

Die Mehrzahl der Scheiben ist wohl von einer Werkstatt hergestellt, einige offenbar von ein und derselben Hand. Ein Kruzifixus mit Maria und Johannes sondert sich ab durch reine Grisaile in den Gewändern und einen quadrierten, mit Rosetten gemusterten, blauen Grund; ein hl. Urbanus mit Stifter durch fremdartigen, jüngeren Stil, und eine Anbetung des alten Königs durch die Köpfe, deren tiefliegende Augen an den Tucheraltar erinnern: sie ist vielleicht von einem aus Nürnberg zugewanderten Gesellen hergestellt. Die Farben sind blau, rot und grün in verschiedenen Tönen, violett, rosa, blaugrau, gelb. Fast alle Bilder haben eine architektonische Umrahmung, die zum Teil reich ausgebildet ist, einmal sogar mit Prophetenstatuetten. Der Grund, vor dem die Figuren stehen, ist meist blaues, zum Teil grünes oder violettes Glas; die Fläche wurde im ganzen mit Schwarzlot bestrichen und aus diesem dann ein Rankenmuster herausgeholt. In dünnem, bräunlich-grau wirkendem Auftrag ist Schwarzlot sowohl überall zu einer leichten oder kräftigeren Modellierung der Köpfe verwendet, deren Haar meist durch Silbergelb angegeben ist, wie auch zur Tönung farblosen Glases in den Gewandpartien, die weiß erscheinen sollen. Höchst wirkungsvoll sitzen diese neutralen Gewandflächen zwischen den vollen Farben, ganz ähnlich wie es in den Werken der Tafelmalerei beobachtet wurde. An Stelle des weichen Faltenwurfs sind schon etwas

eckige Brüche getreten, und das viele Blau bestimmt einen von dem Ortenberger Altar verschiedenen farbigen Gesamteindruck. Die Miniaturen des Karmeliterbruders Nicolaus vom Jahre 1432 bezeichnen im Gewandstil eine Zwischenstufe.[141]

An den Ortenberger Altar erinnern namentlich noch der Kopftypus, die Nasenform, die geschwungenen Augenbrauen, die mäßig hohe Stirn, das kräftige Untergesicht, die volle Unterlippe. Die vorwiegende Dreiviertelansicht der Köpfe, die schematische Zeichnung der Hände, die Stilisierung des Erdbodens ist noch ähnlich wie dort. Auch fehlt es nicht an naiven und drastischen Zügen, die ganz im Geiste des älteren Malers sind. Aus Scheu vor dem alten Magier hält das Kind seine Blöße mit dem Händchen zu und blickt fragend zur Mutter auf. Und kräftig ist bei der Verlobungsszene der Gegensatz zwischen der vergnügt dreinschauenden Maria und dem verlegenen Josef hervorgehoben, der auch hier ohne Nimbus auftritt. Die von ihren Säulen herabstürzenden Götzenbilder, die bei der Anbetung des Magiers dargestellt sind, erinnern an das auf einer Säule liegende Teufelchen im Altar von Schotten (Tafel LII).

Die Ortenberger Altarmalereien und die Partenheimer Glasgemälde geben vielleicht einen Anhalt, um ein und die andere Inkunabel der graphischen Künste lokalisieren zu helfen. Ich fühle besonders bei einigen Holzschnittinkunabeln Beziehungen. In dem Dunkel, das die Anfänge der Holzschneidekunst wohl noch mehr bedeckt, als die Entwicklung der Malerei dieser Frühzeit, ist gewiß Vorsicht geboten, und es soll mehr eine Frage aufgeworfen als etwas behauptet sein, wenn ich hier auf das schöne Blatt der Wiener Hofbibliothek mit der «Ruhe auf der Flucht» hinweise.[142] Für den breikochenden Josef dieses Schnittes hat W. L. Schreiber die Legende von Loreto herangezogen und die Möglichkeit eines italienischen Vorbildes ausgesprochen. Aber das Motiv kennen wir vom Ortenberger und vom kleinen Friedberger Altar: es war am Mittelrhein offenbar beliebt. Die natürliche Bewegung des Kindes und die Darstellung Josefs als eines fürsorglichen Heinzelmännchens atmen den unbefangenen, heiteren Geist der Mainzer Malereien, die Kopfwendung Marias zu Josef hin entspringt demselben Bedürfnis zu lebendiger Verbindung der einzelnen Figuren, das dort so bestimmend ist. Die Gewandung

zeigt zum Teil dieselben schleuderförmigen, langgezogenen Falten, und auch die weibliche Haartracht, breit die Schläfen deckend, ist ähnlich. An einen anderen großen Holzschnitt derselben Gruppe, den hl. Sebastian[143], erinnert mich Kopf und Haltung unseres stehenden Königs. Auch den Buxheimer Christophorus möge man vergleichen, besonders in der Stilisierung der Abhänge und im Kostüm Josefs.

Von der Darstellung der hl. Geburt auf dem linken Flügel des Ortenberger Altars könnte der kleine, hier wiedergegebene Holzschnitt eine gekürzte, freie Wiedergabe sein. Da kniet Josef in derselben charakteristischen Haltung hinter Maria, im Kapuzenmantel, auf seinen Stock gestützt, mit nach rechts geneigtem Kopf.[144]

Die Annahme einer neben der Malerei herlaufenden Holzschneidekunst würde den auffälligen Umstand erklären, daß ein Werk, wie der Ortenberger Altar, das künstlerisch nicht in jeder Hinsicht auf der Höhe der Zeit stand, schon bald in weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Ein kleines, etwa dem dritten
Tafel LXII Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts angehöriges Sippenbild des Darmstädter Museums ist zwar nicht in der ganzen Komposition, die an Hochformat gebunden war, aber doch in einzelnen Motiven durch das Mittelbild des Ortenberger Altars bestimmt. Die hübsche Gruppe der Maria Salome mit ihren zwei Knaben tritt zweimal in freier Nachbildung auf, die besonders das Apfelmotiv und das stehende nackte Kind übernimmt. Auch ist der hl. Servatius wiederum als Erwachsener, nicht als Kind, wie in den kölnischen Bildern, dargestellt. Die Herkunft des Bildes ist unbekannt. Daß es aus einer mittelrheinischen Kirche stammt, ist möglich, aber nicht sicher; es hat eine der Kreuzigung des Museums in Kolmar und einer Gruppe westfälischer Bilder verwandte blau-rote Farbenstimmung.

Aber auch ein Kölner Maler scheint die Komposition benutzt zu haben: der Meister des nüchternen Sippenbildes im Wallraf-Richartz-Museum. Wir sehen da dieselbe Gruppe der Maria Salome, und zwar an der gleichen Stelle im Bild, links unten.[145]

Das Mittelstück des Ortenberger Altars ist eine Art Sippenbild und nimmt in der Geschichte dieses Motivs eine frühe Stellung ein. Bereits im 14. Jahrhundert gab es Darstellungen Marias mit dem Kinde und ihrer Mutter, der hl. Anna: so auf einem untergegangenen Altar in der Frankfurter Spitalkirche.[146] Der gegen Ende des Jahrhunderts merklich gesteigerte Kultus der hl. Anna gab dann noch weitere Anregungen. Die Genter Nonne Beata Coleta hatte im Jahre 1406 eine Vision, die ihr in herrlichem Glanze die heilige Anna mit ihren drei Töchtern und deren Kindern zeigte.[147] Das ist zwar wohl nicht der Ausgangspunkt für die Sippendarstellungen gewesen, wie Alwin Schultz[148] meint, gibt aber einen ungefähren Anhalt für die Zeit, in der das Motiv aufkam. Es stimmt dazu, daß der einzige nachbiblische Heilige, der der Aufnahme in die hl. Verwandtschaft gewürdigt wurde, gerade zu dieser Zeit hochgefeiert war: Servatius, Bischof von Maastricht und Tongern. Im Jahre 1403 stiftete der Herzog von Bayern in die Maastrichter Kirche die silberne Büste des Heiligen, deren Sockelschmuck Justus Brinckmann in den schönen Silberreliefs des Hamburgischen Museums mit Darstellungen der Servatiuslegende erkannt hat.[149] Mit Hilfe einer, wie es scheint, ganz schattenhaften und gleichfalls nicht biblischen Figur, der hl. Esmeria, Schwester der hl. Anna und Mutter der Elisabeth, wurde Servatius der hl. Sippe angegliedert, bald als Urenkel der Esmeria, bald als ihr Sohn.[150] Die letztere Version, wonach Servatius der Oheim Johannes des Täufers gewesen wäre, macht ganz besonders den Eindruck Maastrichter Ursprungs. Denn dieses genealogische Verhältnis erlaubte, ihn wie im Ortenberger Altar als erwachsenen würdigen Mann und Bischof in der hl. Familie auftreten zu lassen, während er als Urenkel der Esmeria in kindlichem Alter dargestellt werden mußte, da er dann noch um eine Generation jünger wäre als die Kinder der drei Marien. Letzteres ist die Auffassung der kölnischen Sippenbilder und auch sonst später zur Regel geworden.

Ikonographischer Exkurs

In der Erzählung der Beata Coleta sind die Ehemänner der hl. Frauen mit keinem Wort erwähnt. Die Vision steht in überraschendem Einklang mit dem ältesten mir bekannten Sippenbild, einem Fresko in der Klosterkirche der Karmeliter zu Hirschhorn am Neckar. Hier sieht man die hl. Anna durch größere Körpermaße als Hauptperson hervorgehoben, neben ihr die drei Marien, ihre Töchter, und vor diesen die heiligen Kinder, höchst naiv wie in einem Reigen

nebeneinandergereiht. Die Männer der drei Marien, die später zum notwendigen Bestand eines Sippenbildes gehören, sind hier noch ebensowenig berücksichtigt wie in der Vision. Als Datum des Kirchenbaus, mit dem die Wandmalerei wohl gleichzeitig ist, wird 1406 angegeben, merkwürdigerweise dasselbe Jahr, in dem die Vision stattfand.[151] Die künstlerische Rührigkeit der Mainzer Karmeliter legt die Frage nahe, ob nicht auch in Hirschhorn, wo sich noch weitere Fresken derselben Zeit erhalten haben, Klosterbrüder die Maler waren.

In unserem Ortenberger Altar ist die hl. Mutter Anna nicht mehr Hauptperson. Sie hat den Ehrenplatz zur Rechten Marias. Das dem Annakultus entsprossene Motiv ist zur Verherrlichung Marias übernommen und weiter ausgebildet. Drei andere Frauen aus der Verwandtschaft und die drei jugendlichen Freundinnen Marias sind hinzugekommen. Aber mit Ausnahme des Josef fehlen noch die Männer der hl. Frauen. Ich glaube auch daraus schließen zu dürfen, daß unser Altar älter ist als das oben erwähnte Sippenbild des Kölner Museums, in dem das Motiv bereits seine endgültige, die männlichen Familienmitglieder umfassende Ausbildung gewonnen hat. Die Genealogie der Sippe war dem Maler übrigens noch gar nicht geläufig: wie die Nimben-Inschriften ergeben, erfindet er zu der Maria Kleophä, der Frau des Alphäus, noch eine «Maria Alphäi»; es ist die fromme Beterin links von Anna. Er kennt den Namen der Esmeria nicht, die für die Angliederung des Maastrichter Bischofs an die Sippe so wichtig war, und hilft sich mit der Bezeichnung «soror santte anna»: die Frau neben Servatius.

Eine Hauptperson muß ihm der hl. Servatius gewesen sein, der übrigens nicht seine bekannten Maastrichter Attribute, Bischofsstab und Schlüssel, sondern ein großes Buch hält. Ich habe sonst im mittelrheinischen Gebiet nur zwei sichere Spuren des Heiligen gefunden. In der Nähe von Coblenz lag nach der Legende der Weingarten des Heiligen, in dem die hübsche, auch in den Hamburger Silberplatten dargestellte Geschichte von den bösen Buben spielt, die nachts an die Trauben gingen und von St. Servatius dabei überrascht wurden. Vermutlich besaß die Kirche von Maastricht Weinberge in der Coblenzer Gegend. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts hat Erzbischof Kuno von Falkenstein den Kultus des Heiligen in Coblenz begründet oder erneuert; von dort ist wohl auch der Servatius-Altar im nahen Limburg a. d. Lahn abzuleiten.[152] In Worms ist Servatius von einem Bischof

Amandus bewirtet worden und hat eine Quelle hervorgezaubert.[153] Es bestanden alte kirchliche Beziehungen zwischen den Niederlanden und unserem Gebiet. Die schöne frühe Kirche von Bechtheim, in der Nähe von Worms, war von Lüttich aus gegründet. Sicherlich ist St. Servatius erst am Mittelrhein zum Schutzpatron des Weinbaues geworden, als der er in der Weinbergslegende erscheint, und überall, wo gute Trauben reifen, wird man die Jugend mit diesem Exempel gewarnt haben.

Die Auffassung des Josef ist am Mittelrhein etwas anders als in Köln. In den müden, frierenden oder schlafenden Alten, wie ihn die mittelalterliche Kunst im Süden und im Norden gewöhnlich dargestellt hat, ist in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Leben gekommen. In Köln erhebt er sich als heiliger, schöner Greis, der in gleicher Andacht wie Maria das neugeborene Kind anbetet und es mit hohepriesterlicher Würde waschen hilft. Der Clarenaltar gab dem Molanus keinen Anlaß zu dem Tadel, daß man den Josef nicht als uraltes Männchen und dummen Kerl, der nicht bis drei zählen könne, darstellen dürfe.[154]

Am Mittelrhein aber und in Westfalen haben um 1400 die drolligen Züge des volkstümlichen Weihnachtsspieles[155] Eingang in die Kunst gefunden, und sind wohl erst von dort gelegentlich auch nach Köln eingeschlichen. Als zwergartige, ausgesprochen komische Figur sieht man auf westfälischen Bildern den Josef, wie er den Brei anrührt, auf dem Boden liegend das Feuerchen anbläst, oder wie er etwas habsüchtig die soeben überreichten Geschenke der heiligen drei Könige in einen Kasten packt.[156]

Auch die Miniatoren an französischen und burgundischen Höfen haben den Josef nicht gerade ehrerbietig behandelt: mit äußerst griesgrämigem, verdrossenem Gesicht trägt Josef in dem bekannten Livre d'heures von Brüssel ein Leintuch für den Kleinen heran. In dem andern, von Chantilly, ist eine heilige Geburt, die in der Szenerie mit dem linken Flügel des Ortenberger Altars verwandt ist; auch die drei Sänger auf dem Dach fehlen nicht. Aber mit sehr ernster Miene kniet Maria vor dem Kind, und gegenüber sitzt Josef als jüdischer Patriarch, einen hohen Turban auf dem Kopf, sehr unangenehm dreinschauend. Um das Kind flattern vier Cherubinen mit ihren Vogelleibern und viele andere schweben oben um Gottvater, aus dessen Mund Strahlen mit der Taube herabfließen.

Wenn der Meister des Ortenberger Altars Darstellungen solcher Art gekannt haben sollte, so hat er ihnen doch nicht mehr entnommen als die Szenerie. Die einfach menschliche, bei allem dramatischen Gegensatz liebenswürdige, märchenhaft heitere Stimmung ist durchaus sein persönliches und in der mittelrheinischen Art begründetes Eigentum. Gerade in der Auffassung des Josef unterscheidet er sich sehr bestimmt auch von der derben, fast satirischen Komik, wie sie in westfälischen Bildern und noch später bei Hans Multscher vorkommt.[157]

Die Heiligen von Seligenstadt

Henry Thode hat in der lebendigen Art, wie der Meister des Ortenberger Altars zu erzählen weiß, eine Verwandtschaft mit der schwäbischen Kunst gefühlt und die Frage aufgeworfen, ob der Meister nicht vielleicht selbst ein Schwabe gewesen sei. Ich glaube auch im rheinfränkischen Wesen waren alle Voraussetzungen für dieses Talent gegeben.

Tafel LXIII-LXIV

Indessen hat nicht viel später ein schwäbischer, aber mit der Nürnberger Schule eng zusammenhängender Künstler für unser Gebiet zwei größere Altarwerke ausgeführt. Von dem einen haben sich zwei Flügel erhalten: die bisher als «mittelrheinisch» angesprochenen beiden Bilder der Darmstädter Galerie Nr. 165 und 166. Die Maße der aus Nadelholz hergestellten Tafeln betragen, auf der Rückseite gemessen, 1,38 : 1,77 m. Der äußere Abschluß des Rahmens ist nicht alt. In einer plastisch aus Holz gebildeten und aufgesetzten, stark restaurierten Bogenarchitektur stehen auf Goldgrund folgende Heiligen: in Nr. 165 Agnes, Margarete, Dorothea, Ursula, in Nr. 166 Ottilie, Barbara, Agathe, Walburg. Glücklicherweise liest man die Namen, sämtlich mit dem Zusatz «virgo», in den Nimben. Denn die Attribute sind zum Teil ungewöhnlich und würden die Namen schwer erraten lassen: die hl. Walburg trägt ein Szepter, Agathe einen kurzen Stock, Ottilie einen Hahn.[158]

Eine üble Erneuerung des Goldgrundes hat die Konturen der Köpfe und der Hände angegriffen; im übrigen ist die Erhaltung leidlich. Die Gewandfarben sind in feiner Abstimmung so zusammengestellt: Braunrot und Hellkarmin mit Grün, Kühlblau mit Gelb und Weiß. Über einem trüben Rosa-Fleischton sind die Höhen, besonders auf Nase und Kinn, mit strichelnd aufgetragenem Weiß und die Schatten mit grauen und graugrünlichen Tönen angegeben. In den Köpfen wie in den Gewändern ist eine stark plastische

Wirkung angestrebt. Die weiten Mantelstoffe brechen in großen, schweren Winkelfalten und entwickeln in den herabhängenden Enden ein außerordentlich reiches Saumspiel. Wohltuend berührt dazwischen die einfache Gewandung der hl. Agnes, die einen mit Hermelin gefütterten Mantel trägt. Sehr ernsthaft ist hier in dem Pelz und bei der hl. Margarete in dem Brokatkleid eine stoffliche Charakteristik versucht : in den Goldgrund eingeritzte Strichlagen geben die Struktur des Brokatstoffes deutlicher an, als man es sonst, etwa von den Kölnern, kennt. In der Körperhaltung ist die gotische Biegung fast verschwunden, die Figuren stehen fest auf ihren Beinen. Ein Wechsel von gerader und geneigter Kopfhaltung, von Vorder-, Dreiviertel- und Seitenansicht verstärkt den Eindruck körperlichen Lebens. Die nach der Mitte gewendete Stellung der äußersten Figuren und ihre dunkleren Gewandfarben, auch die Anordnung der Draperie geben dem Ganzen einen festen Rhythmus.

Die schwächsten Figuren sind Agathe und Dorothea. Ihre besonders schlecht gezeichneten Hände findet man genau wieder in den Passionsszenen, die auf den Außenseiten der beiden Tafeln von anderer Hand gemalt sind. In diesen etwas schadhaften Bildern, Ölberg und Gefangennahme, Verhör und Geißelung, sieht man ähnliche Farben wie auf den Innenseiten, aber sie sind sparsam dünn aufgetragen, und die Ausführung ist sehr flüchtig. Die Zeichnung von Händen und Beinen ist so gering wie nur möglich. Doch sind die Vorgänge mit mannigfaltiger und lebendiger Charakteristik in Bewegung und Gesichtsausdruck dargestellt; reale Architektur und Landschaft bildet den Schauplatz. Tafel LXV-LXVI

Gemäß einer Tradition, die auch in Rudolf Hofmanns Galeriekatalog niedergelegt ist, stammen die Tafeln aus Seligenstadt am Main.[159] Sie sind in der Literatur als mittelrheinische Arbeiten gegangen, obwohl sie durch die ungewöhnlich plastische Durchbildung der Gewänder neben den anderen mittelrheinischen Bildern fremdartig berühren mußten. Wie sehr sticht doch auch der Ausdruck dieser, mit Ausnahme der hl. Agnes, befangenen, seriösen Köpfe von den ungezwungenen, heiteren Frauen des Ortenberger Altars ab. Während Hofmann als Entstehungszeit der beiden Tafeln die Jahrhundertwende angegeben hatte, hat Henry Thode sie richtig etwas später angesetzt und zugleich mit aller Bestimmtheit hier einen Zusammenhang der mittelrheinischen Kunst mit der fränkischen Schule erkannt.

Tafel LXVII-LXVIII

Nun wurde ich durch Paul Clemen schon vor Jahren bei einem Rundgang durch unsere Galerie auf ein wenig bekanntes Altarwerk im Bonner Provinzialmuseum aufmerksam gemacht, das ihm eine nahverwandte, aber geringere Arbeit zu sein schien.[160] Es sind mehrere, zum Teil sehr restaurierte schmale Tafeln aus Nadelholz mit acht weiblichen Heiligen, darunter die in Deutschland wohl seltenen Scholastica, Petronella, Johanna, Eufemia; dazu zwei große Quertafeln mit Dornenkrönung, Kreuzschleppung, Kreuzigung und Stiftern; eine Reihe von Wappen vor einem Kassettenfries bildet hier den unteren Abschluß. Die Maße der Quertafeln sind je 1,31 : 1,70 m, die jeder einzelnen Figur 1,01 : 0,44, so daß die Breite von vier Figuren der Breite einer Quertafel entspricht und auch die Höhe die gleiche wird, wenn man annimmt, daß die Einzelfiguren ursprünglich in ähnlichen Bogenstellungen gestanden haben wie die von Seligenstadt und bei der Zerteilung das oberste, ca. 30 cm hohe Stück weggefallen ist. Die Maße stimmen also mit den Seligenstädter Tafeln überein, und vermutlich waren wie dort die Heiligenfiguren auf den Innen-, die Passionsszenen mit den Stiftern auf den Außenseiten der Altarflügel zu sehen. Eine Vergleichung der Malereien nach Farbe, Zeichnung und Gewandstil führte mich zu dem Schluß, daß ein und derselbe Maler die Heiligen des Bonner und des Darmstädter Werkes gemalt hat, und ein zweiter die Passionsszenen hier und dort. Nur verfügt der Meister in der Arbeit zu Bonn noch nicht über das Maß von plastischer Durchbildung in den Figuren, und der Geselle führt die Passionsszenen noch nicht in realer Architektur, sondern auf raumlosem Goldgrunde vor. Das Werk in Darmstadt, bei dem der Geselle auch an zwei Gestalten der Innenseiten mithalf, scheint danach später zu sein.

Der Altar in Bonn stammt der Tradition nach aus der Wallfahrtskirche des Klosters Bornhofen am Rhein, gegenüber Boppard. Für die Datierung gaben die Stifterwappen einen ersten Anhalt, obwohl ihre ursprünglichen Farben infolge von Übermalung trotz der Bemühungen von Edmund Renard, der meine Untersuchung der Bonner Tafeln auch im übrigen unterstützt hat, nicht überall mit Sicherheit festzustellen sind.[161] Das große Hauptwappen neben der Kreuzigung gehört entweder dem Ritter Conrad Beier von Boppard († 1421) oder einem Grafen von Katzenelnbogen. Für die Datierung wichtig aber sind die sicher zu bestimmenden drei Rautenwappen unter der Kreuztragung:

sie gehören dem auf einer Burg über Bornhofen ansässigen Geschlecht der Schenk von Liebenstein, das 1423 ausgestorben ist.

Ein glücklicher Fund im Kgl. Staatsarchiv zu Wiesbaden brachte dann weiteres Licht. Geh. Archivrat Dr. Wagner entdeckte unter den aus dem Kapuzinerkloster in Bornhofen stammenden Urkunden ein loses Blatt mit dieser Schrift: „Dysz Tafel hayt gemacht Meister Bertoldt Maler zu Nördlingen in der gutten Stadt Anno Domini millesimo 400 quinto decimo in festo Nativitatis beati Johannis Baptiste. — Haec scriptura habetur in pede summi Altaris Bornhovii."

Ein Meister Berthold ist in Nördlingen um diese Zeit nachweisbar. Er kommt in den Steuerbüchern, bei deren Durchsicht der Vorstand des Museums und des Archivs der Stadt Nördlingen Geh. Hofrat Mayer mir behilflich war, von 1406 bis 1430 mehrmals vor. Eine ältere Handschrift über Nördlinger Kunst- und Gewerbeverhältnisse, die zum Teil aus den Steuerbüchern, zum Teil aus anderen Quellen geschöpft hat, erwähnt außer Berthold zum Jahr 1418 seinen Sohn Thomas mit dem Vermerk: „war mehr Anstreicher als Maler". Man darf wohl annehmen, daß dieser Sohn Thomas der Gehilfe war, der in beiden Werken die Passionsszenen gemalt und auch bei einzelnen Heiligenfiguren mitgearbeitet hat.

Von Arbeiten dieser Nördlinger Werkstatt hat sich am Orte selbst nichts erhalten. Aber die Galerie in Augsburg bewahrt unter Nr. 18—19 zwei Fragmente eines größeren Werkes, die man zum Vergleich heranziehen darf: Brustbilder der hl. Margarete und Dorothea. Sie gehörten früher der v. Wallersteinschen Sammlung an, die vornehmlich in der Gegend von Nördlingen zusammengebracht zu sein scheint, und geben sich trotz ihres fragmentarischen und teilweise übermalten Zustandes durch die Figurenmaße, den Farbengeschmack, die Gewandung und Haartracht als Verwandte der Seligenstädter und der Bornhofer Tafeln zu erkennen. Eine Kunst von der Art dieser Altäre hat also im Nördlinger Gebiet bestanden. Erst dadurch wurde mir zweifellos, daß der Zettel im Wiesbadener Staatsarchiv den nach Bonn gelangten Altar meint.

Der von Henry Thode erkannte fränkische Charakter der Seligenstädter Heiligen äußert sich auch in dem festen Rhythmus der Komposition; zu dem reichen Spiel von Formen und Linien, das in den Gewandsäumen lebt, bieten

wenigstens der Deichselsche Altar des Berliner Museums und das Imhof-Rothflasch-Epitaph in St. Sebald Analogien.[162]

Am Mittelrhein sind übrigens die beiden besprochenen Werke nicht die einzigen auf diesen Nürnberg-Nördlinger Kunstkreis hinweisenden Spuren. Die schwer zugänglichen und sehr fragmentarischen Wandmalereien in der Pfarrkirche von Rüdesheim, eine fortlaufende Reihe von Passionsszenen, sind nach oben durch ein perspektivisches Plafondmuster abgeschlossen, das an den Kassettenfries des Bornhofer Altars erinnert. Sie werden von Luthmer[163] auf Grund der Kostüme wohl richtig in den Anfang des 15. Jahrhunderts gesetzt. Sodann habe ich bei den Bartholomäus-Fresken im Chor des Frankfurter Doms, soweit ihr übermalter Zustand ein Urteil erlaubt, den Eindruck nürnbergischer und nicht kölnischer Kunst. Sie berühren sich nahe mit den Passionsfresken in der Nürnberger Frauenkirche links vor dem Chor, die wiederum einen Kassettenfries als unteren Abschluß haben.

Zum Schluß noch ein Überblick über das ganze durchwanderte Feld. Ich möchte so wenig wie Henry Thode von einer mittelrheinischen «Schule», dies Wort in dem üblichen Sinne genommen, sprechen. Aber indem nicht bloß die Eigenart des Stammes das künstlerische Schaffen an den verschiedenen größeren und kleineren Mittelpunkten unseres Gebietes gleichmäßig bestimmte, sondern auch gewisse, wohl in Klosterwerkstätten geprägte Regeln sich forterbten und eine hervorragende Persönlichkeit, der Hauptmeister des großen Friedberger Altars, vorbildlich nachwirkte, ergab sich doch ein gewisser Zusammenhang. Die Entdeckung und Freilegung mittelrheinischer Wandmalereien aus dieser Zeit, die wir von der hessischen Denkmalpflege erhoffen dürfen, wird für die künstlerische Tätigkeit der Prämonstratenser von Ilbenstadt und der Mainzer Karmeliter vielleicht greifbare Belege bringen.

Die ihren byzantinischen Ursprung noch nicht ganz verleugnende Kunst empfing wohl schon seit dem Ende des 14. Jahrhunderts für Komposition und Darstellung Anregungen von der italienischen Malerei. Für die Entwicklung der malerischen Technik war zum Teil ein Einfluß der vorgeschrittenen Prager Schule bestimmend, der durch den um die Jahrhundertwende tätigen, wohl ostfränkischen Meister des Schottener Altars vermittelt wurde, von dem jeden-

falls der Maler der Darmstädter Kreuzigung abhängt. Die kölnische Schule wirkte erst später ein, mehr über Westfalen als unmittelbar. Die Altäre von Siefersheim und Frankfurt, letzterer um 1420 entstanden, geben davon Zeugnis. Das in der kölnischen und westfälischen Kunst übliche schlankere Oval der Frauenköpfe, kölnische Aposteltypen kommen sporadisch auf. Die nächste Fühlung aber bestand, wie in der mittelrheinischen Plastik, mit der Kunst der stammverwandten Ostfranken. Von dorther sind früher und später Maler zugewandert.

Es ist ein außerordentliches Gefühl für Fläche, was die mittelrheinische Tafelmalerei auch von der ostfränkischen unterscheidet. Nur eine ausgedehnte Freskomalerei, von diesen Malern selbst oder von ihren unmittelbaren Vorläufern geübt, vermag die Zurückhaltung zu erklären, die sie sich in ihrem flächigen Gewandstil auferlegen, obwohl die Technik zu mehr plastischer Modellierung die Mittel bot und eine im übrigen kräftig einsetzende Raumbildung bald ein widersprechendes Element hinzubrachte. Nicht statuarisch, wie die heiligen Frauen des Meisters Berthold von Nördlingen, sondern als farbige Silhouetten sollen die Gestalten wirken. Fester als in kölnischen und westfälischen Bildern der Zeit schließen sich bei mehrfiguriger Darstellung die Figuren zu Gruppen, so daß die Gewänder in großen Flächen zu teppichartiger Wirkung zusammentreten. Die ungewöhnlich starke Neigung, zwischen lebhaften Farben — unter denen fast überall Töne von Rot und weichem Grün vorherrschen und zusammen mit dem Gold der Gründe und Nimben den Gesamteindruck bestimmen — neutrale Flächen einzuschieben, entspringt demselben, ausgesprochen dekorativen Sinn. Und wie die Farbe nicht bloß als Darstellungsmittel, sondern mit deutlichem, einen Verzicht enthaltenden Bewußtsein noch mehr als schöne Flächenbelebung genommen wird, so sind auch die Linien der Gewänder nicht bloß Beschreibung des Faltenwurfs, sondern ebensosehr besondere Werte, bald wie ein Spiel von Ornamenten, bald durch ihren Rhythmus die Dinge hebend und ordnend, mit der Farbe zusammen im Dienst des monumentalen Gedankens, über dessen Verwirklichung das Interesse an der Erscheinung als solcher zurücktritt. In dem Mittelstück des großen Friedberger Altars und im Ortenberger Altar, die ich als die reinsten Repräsentanten mittelrheinischer Malerei dieser Zeit ansehe, beschränkt sich der Wirklichkeitssinn im wesentlichen noch auf den sicheren, in den Umrissen

niedergelegten Blick für das Charakteristische von Haltung und Bewegung und auf die Darstellung der Köpfe. Aber auch in dieser gibt am Ende mehr die Linie als die farbige Modellierung den Ausschlag, sie holt das Seelische sogar bestimmter heraus, als ein mehr malerischer Stil in dieser Frühzeit es vermocht hat.

Man hat am Mittelrhein große Werke der älteren Kunst treuer bewahrt und sich dem neuen, malerischen Stil nicht in dem Maße hingegeben wie sonstwo, auch die nächstverwandte ostfränkische Kunst nicht ausgenommen. Der festen, ausdrucksvollen Zeichnung, dem Rhythmus der Komposition, der dekorativ flächigen, bisweilen monumentalen Haltung stehen als Schattenseiten ein schwacher Sinn für Einzelform und Proportion gegenüber, ganz wie wir in der Plastik die formale Durchbildung hinter dem lebendigen Gesamteindruck und der rhythmischen Schönheit zurückbleiben sahen. Dieses ganze Wesen wurzelt so tief in der mittelrheinischen Kunst, daß auch der Einfluß der van Eyck-Schule, den Henry Thode in den um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Darmstädter Passionsszenen erkannt hat, weder die Vorzüge noch die Schwächen zu verwischen vermochte und sie noch in der Kunst Hans Memlings, des Hausbuchmeisters und Matthias Grünewalds mehr oder weniger nachwirken.[164]

Bei aller Gebundenheit in der Form herrschte eine entschiedene Freiheit in der Auffassung der kirchlichen Gegenstände. Früher als in anderen Kreisen der deutschen Kunst kam das persönliche Erlebnis des Künstlers in den Bildern zum Ausdruck und erfüllte die althergebrachten Motive mit neuem Leben. Kein Maler hat vor dem Genter Altar Heiligenköpfe von so unmittelbar frischer Charakteristik geschaffen, wie sie im großen Friedberger Altar zu sehen sind; keiner hat die heiligen Geschichten weltfreudiger und unbefangener erzählt als der Mainzer Meister, von dem das Triptychon von Ortenberg stammt, und nie ist der Jammer Marias mit weniger Rücksicht auf die himmlische Schönheit zur Darstellung gekommen als in der Darmstädter Kreuzigung. Diese freiere Regung menschlichen Empfindens ist der mittelrheinischen Kunst eigentümlich im Unterschiede von der kölnischen, die bei allem Glanze äußeren Lebens, das in ihr auftritt, doch viel mehr von kirchlichen Rücksichten bestimmt und eingeschränkt war. Inwieweit die theologischen Strömungen im «Heiligen Köln» und im «Goldenen Mainz» verschieden und für die Haltung der Künstler von Belang waren, ver-

mag ich nicht zu beurteilen. Jedenfalls weiß man, daß das Kirchenregiment in der «Sancta Colonia Ecclesiae Romanae fidelis filia» vor der weltlichen Literatur warnte und eine freiere menschliche Bildung nicht aufkommen ließ.[165] Auf den Altären des Kölner Doms kann man sich die Kunst Matthias Grünewalds nicht denken, der so rücksichtslos mit allem Herkommen umsprang.

ANHANG.

Anmerkungen.

[1] Den bekannten karolingischen Bauten des Landes hat die gründliche Untersuchung von R. Kautzsch nunmehr als einen mächtigen Kirchenbau die Mainzer Johanneskirche angereiht: wahrscheinlich der alte, von Hatto um 900 erbaute Dom: Mainzer Zeitschrift Jahrgang IV, 1909, S. 56 ff. Über die Schule von Trier vergl. W. Vöge im Repertorium für Kunstwissenschaft XXII, S. 101, über die Dombauten v. Betzold und Dehio, Geschichte der Baukunst des christlichen Abendlandes I, S. 462 ff.

[2] Zeitschrift für christliche Kunst XI, S. 65, 69.

[3] Literatur, zusammengestellt von Henry Thode: Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, XXI, S. 69. Außerdem: Carl Wolff und Rudolf Jung, Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M. 1896. Heinrich Weizsäcker in der Zeitschrift für christliche Kunst X, 1897, S. 1 ff. und in seinem Katalog des städtischen Kunstinstituts I. C. Gebhardt im Repertorium f. Kw. XXXI, S. 437 ff.

[4] Die Aufsätze von Friedrich Schneider sind übersichtlich zusammengestellt durch Erwin Hensler in den F. S. gewidmeten «Studien aus Kunst und Geschichte», die von Falk in seinen als Manuskript erschienenen «Falkiana». F. H. Müllers «Beiträge» erschienen 1832—1839. Darmstadt und Leipzig.

[5] Hans Börger, Die Grabdenkmäler im Maingebiet, Leipzig 1907. G. Dehio, Über die Grabdenkmäler im Mainzer Dom: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XXX, 1909, S. 139 ff. P. Kautzsch, Die Werkstatt und Schule des Bildhauers Hans Backofen in Mainz. Dissertation, Halle 1909; W. Vöge über die mittelrheinische Plastik des 13. Jahrhunderts: Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 1905, S. 29 ff. August Feigel, Skulpturen im Stile Grünewalds: Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1909, II. Halbband.

[6] Heinrich Alfr. Schmid, «Grünewald»: Festschrift zur Eröffnung des historischen Museums, Basel 1894, und: Die Gemälde und Zeichnungen des Matthias Grünewald, Teil I. Verlag von W. Heinrich, Straßburg i. E. Franz Rieffel, Grünewald-Studien: Zeitschrift für christliche Kunst, X, 1897: Zeitschrift für bildende Kunst 1902, N. F. XIII, S. 205 ff. F. Bock, Die Werke des Matthias Grünewald, Straßburg 1904 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 54).

[7] Literatur: A. Wauters, Sept études pour servir à l'histoire de Memling. Brüssel 1893. Ludwig Kaemmerer, Hans Memling, Bielefeld-Leipzig 1898. J. Weale, Hans Memling, London 1901. F. Bock, Memling-Studien, Düsseldorf 1900. M. Friedländer im Museum, VII, Heft 17. K. Voll, Memling, Stuttgart 1909.

Die durch Frhr. Schenk festgestellten Notizen aus dem Groß-Gerauer Centbuch lauten: 1416: Mumelingen geziegen. 1417: Heintzschin Momelings knecht. 1420: Arnoldus Momlinges knecht. 1431 (o?): Dyecz des Mungelingen son. Die Familie war offenbar in mehreren Zweigen am Ort vertreten und wohlhabend.

Auch von der umfangreichen Literatur über die Hausbuchmeisterfrage hier nur das wichtigste. M. Friedländer: Repertorium für Kunstwissenschaft, XVII, 1894, S. 270. L. Kaemmerer: Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, XVII, 1896 S. 143; Max Lehrs ebenda XX, 1899, S. 173; Franz Rieffel, Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. XIII, 1902, S. 208. Ed. Flechsig: Zeitschrift für bildende Kunst, 1897, N. F. VIII, S. 8 und 66. Die Abhandlung von Henry Thode: Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XXI, 1900, S. 59 und 113.

[8] Bei der bedeutendsten plastischen Schöpfung des 13. Jahrhunderts im mittelrheinischen Gebiet, an der Liebfrauenkirche in Trier, vermutet man engen Anschluß an französische Vorbilder, vergl. Frank-Oberaspach: Repertorium F. K. W., XX, S. 107; P. Clemen, Die rheinische Kunst auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902, S. 6 (Leipzig 1903, Seemann). Auch für die merkwürdige Portalplastik des Wormser Doms, aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, fehlt es noch an einer eingehenden kunstgeschichtlichen Untersuchung, wie sie August Feigel für die Ritterstiftskirche in Wimpfen gegeben hat: Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck. Diss. Halle 1907, S. 82 f.

Dvořák, «Die Illuminatoren des Joh. v. Neumarkt»; «Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck»: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band XXII und XXIV. Wien 1901 und 1904. Vergl. auch D. Burckhardt: Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. XXVII, S. 182.

[9] Vergl. Köllner, Geschichte von Nassau-Saarbrücken, I, S. 189 ff., 143, 184.

[10] Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XVII, S. 173 ff.

[11] Bouchot, Un ancêtre de la gravure sur bois, S. 82 f.

[12] Alois Schulte, Geschichte des mittelrheinischen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien. Leipzig 1900. Vergl. auch Schunk, Beiträge zur Mainzer Geschichte, S. 13 ff.

[13] Nicht Chorbuch des Mainzer Doms, wie im Text versehentlich stehengeblieben ist, sondern Breviar: Cod. Man 15 = Merkel 16, aus dem Nachlaß des Mainzer Erzbischofs Freiherrn von Elz (1666—1745). Die auf S. 60 beobachtete Übereinstimmung dieses Miniators mit dem rechten Flügel des Ortenberger Altars in der Szenerie der Königsanbetung legt die Frage nahe, ob er nicht am Mittelrhein selbst gearbeitet hat.

[14] Philipp Dieffenbach, Geschichte der Stadt und Burg Friedberg, S. 95.

[15] Wagner, Geistliche Stifte in Hessen, II, S. 25 ff.

[16] Hessisches Archiv, XV, S. 341.

[17] Falk in den Geschichtsblättern für die mittelrheinischen Bistümer, I, S. 146.

[18] Chronik von Mainz, herausgegeben von Hegel, I, S. 28 und 360. Der Baukontrakt veröffentlicht von Falk im «Kirchenschmuck» hgb. von Laib und Schwarz, Band 24, 1868, Heft 3, S. 54 f.

[19] Chronik II, S. 187, vergl. die wichtige Arbeit von Seidenberger, Die Zunftkämpfe in Mainz, S. 46 (Festschrift zur Gutenbergfeier, Mainz 1900).

[20] Vergl. Pangerl, Buch der Malerzeche in Prag, S. 14.

[21] In Mainz haben laut dem allgemeinen Zunftbuch in der Mainzer Stadtbibliothek in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Goldschmiede, Kannengießer, Spengler, Glasmacher, Maler und Sattler e i n e Zunft gebildet: Mitteilung von Bibliothekar Dr. Heidenheimer. Vergl. Falk im «Kirchenschmuck», Band 25, Heft 4, S. 32 und «Kunsttätigkeit in Mainz» 1869. Über Worms s. Boos, Geschichte der rheinischen Städtekultur, III, S. 57, der eine spätere Aufstellung der Zünfte mitteilt, wonach die Gold- und Silberarbeiter unter der Schmiedezunft aufgeführt werden. Über Jenne Hessheim s. Baur, Hess. Urkunden III, S. 543.

[22] Grueber im «Organ für christliche Kunst» XXI, (1871) S. 257 ff. «Geistliche Maler» ist nicht als Standesbezeichnung gemeint; sie waren mit den Schilderern zusammen in der Zunft, wie in Wien, vergl. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, VI, S. 472, 2. Auflage.

[23] Chronik von Mainz, herausgeg. von Hegel, II, S. 130.

[24] Friedrich Schneider in Laib und Schwarz, Kirchenschmuck, 1866, Heft 2, S. 49. Im Zusammenhang der mittelrheinischen Kunstgeschichte hat zuerst Ludwig Kaemmerer auf diese Miniaturen hingewiesen: Jahrbuch XVII, S. 148.

[25] Aus einem dieser Chorbücher hat F. H. Müller in seinen Beiträgen zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde I, Taf. 16 (vergl. S. 59) eine hübsche Verkündigung farbig wiedergegeben, die jetzt verschollen ist.

[26] Mitgeteilt von Falk in den Geschichtsblättern für die mittelrheinischen Bistümer, 1883, S. 75.

[27] Über Johann von Bamberg vergl. Friedrich Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt a. M., 1862, S. 13 f., O. Donner v. Richter in den Berichten des Freien Deutschen Hochstifts, N. F. XII, 1896, S. 152 und Thode a. a. O. S. 7. In den Archiven mögen noch manche Angaben über Kunst und Kunstwerke verborgen sein. So berichtet die Sponheimer Chronik vom Jahre 1389 von einem Bild der heiligen Dreifaltigkeit auf dem Hochaltar der Klosterkirche in Sponheim, das die Mutter des Ritters Ulmo von Sponheim und ihr Sohn Emelrich in jenem Jahre gestiftet hatten, mit einem Bildnis des Sohnes als Stifters. Im Kloster Engelport an der Mosel, am Nordabhang des Hunsrücks, hatte ein Kölner Bürger namens Florin ein Bild der heiligen Jungfrau gestiftet, s. F. Back, Die evang. Kirche im Lande zwischen Rhein, Mosel, Nahe. Bonn 1872, I, S. 332.

[28] Foltz, Urkundenbuch von Friedberg, S. 592.

[29] Die Stelle über Johannes gen. Vulfelin auf S. 46 der Chronik. Ein anderer Bruder desselben Klosters, Wernher, stellte für die Burgkapelle «das Werk zu den Uhren» her: Dieffenbach, Geschichte der Stadt Friedberg, S. 68.

[30] Bernhard, Antiquitt. Naumb. p. 76; vergl. Falk, Zeitschr. für christliche Kunst, 1888, S. 330.

[31] August Feigel, Stiftskirche zu Wimpfen, S. 82.

[32] Vergl. Adamy, Denkmäler des Kreises Friedberg.

[33] Bestimmung der Persönlichkeit auf Grund der Wappen bei Heinrich Wagner, Denkmäler des Kreises Büdingen, S. 179 ff.

[34] Doppelseitig sieht man es oft mit undulierenden Säumen, die bald in fast symmetrischer Übereinstimmung der beiden Seiten, bald in unregelmäßiger Bewegung quer herunterlaufen. Eine krause, fast gesuchte Asymmetrie zeigt in unserem Gebiet die Draperie im Grabstein der Guda v. Bellersheim im Zisterzienserkloster Arnsburg (gest. 1391), in gewisser Ähnlichkeit mit dem nach 1389 entstandenen Grabstein eines anderen, weit entfernten Zisterzienserklosters in Altenberg bei Cöln. Letzterer abgebildet bei aus'm Weerth, Denkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Tafel 42, ersterer bei Hefner-Alteneck, Trachten des christlichen Mittelalters, II, Tafel 156. Ähnlich, aber einfacher ein anderer in Altenberg a. d. Lahn: aus'm Weerth, Tafel 53.

[35] Hermann Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden, Straßburg 1899 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 14). Otto Buchner, Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen, Straßburg 1902 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 37), S. 25 ff. Ähnlich und vielleicht mit unserer Gruppe zusammenhängend ist nur der bei Schweitzer, S. 31 abgebildete in Ersheim, vom Jahre 1380.

[36] Abbildung bei Schrohe, Geschichte des Reichklaraklosters in Mainz, zu S. 8. In der einfacheren Form, wie auf den Reliefs von Konradsdorf, Friedberg, Frankfurt, finde ich das Motiv auch auf einem Grabstein in der Sammlung des Germanischen Museums mit dem Bildnis der Anna Groß († 1294), aus dem Franziskanerkloster in Nürnberg (laut Zettel). Über Zeichnungen nach den Naumburger Stiftsstatuen vergl. O. Buchner a. a. O., S. 44.

[37] Sitzungsberichte der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1905, S. 209 ff.

[38] Falk, Heiliges Mainz, S. 41.

[39] Zu den Grabsteinen der Nikolaikirche vergl. Wolff und Jung a. a. O., S. 53 und Tafel V. Die realistische Darstellung des Kopfes von Paradeis erinnert an den etwas jüngeren Grabstein der Peterskirche mit dem Bildnis des Neuenhain, für das O. Donner v. Richter Benützung der Totenmaske annimmt: ebenda S. 183, Fig. 206. Der Wyker Frosch abgebildet bei Börger, Grabdenkmäler im Maingebiet, Tafel 10.

[40] Vöge, Repertorium für K. W. XXIV, S. 266 ff. Goldschmidt, Deutsche Literaturzeitung XIX, S. 481 ff.

[41] Börger, S. 19, 27, 29.

[42] Die Herausgeber der «Kunsthistorischen photographischen Publikationen» haben die Statue veröffentlicht mit einem Hinweis auf Reims und Bamberg. Unmittelbare Einflüsse von Reims her hat Friedrich Schneider in einigen anderen gleichzeitigen Mainzer Skulpturen erkannt: Korrespondenzblatt des Gesamtvereins deutscher Geschichts- und Altertumsvereine 1874, S. 27 ff.

[43] Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen (Studien zur deutchen Kunstgeschichte, Heft 10), S. 94 f., Abb. 15—16.

[44] Wolff und Jung a. a. O., Tafel V, Figur 53.

[45] Das Denkmal des Kantors Eberhard v. Stein (gest. 1330) hat Börger S. 24 wegen der stilistischen Verwandtschaft mit dem Gerlach von dem Todesdatum des Dargestellten zu weit entfernt und in die Zeit des Gerlach gerückt. Vielmehr scheint der Gerlach wie das jüngere Mainzer Grabmal durch das Vorbild des Kantordenkmals bestimmt zu sein.

[46] Im Text steht versehentlich auf S. 19 und 20 mehrmals «Innenseite» statt «Außenseite». Die Höhe der untersten Figuren beträgt ungefähr 80 cm. Die große Weichheit der Formgebung hatte mich zunächst auf die Vermutung geführt, daß wir es hier mit Terrakotta- und nicht mit Steinplastik zu tun haben könnten; ich habe mich erst von Prälat Dr. Friedrich Schneider, der die Statuetten zum Zweck photographischer Aufnahmen heruntergenommen und in der Nähe gesehen hat, belehren lassen, daß das Material wirklich Stein sei, und gelangte dann zu dem in den Verhandlungen des VIII. internationalen kunsthistorischen Kongresses ausgesprochenen Urteil, daß diese Steinplastik von der ausgedehnten Terrakottakunst unseres Gebietes beeinflußt sei. Völlige Klarheit wird erst nach einer Reinigung von dem Anstrich gewonnen werden können, der auch die Statuetten der Außenseite bedeckt, obwohl nicht so stark wie an der Memorienseite.

[47] M. A. Pit, La Sculpture hollandaise, S. 7 ff.

[48] Lotz, II, 263: zwischen 1397 und 1412. Wappen aus dem ersten Jahrzehnt im Kreuzgang: F. Schneider, Der Dom von Mainz, S. 39. Ich verdanke August Feigel den Hinweis auf die Figuren an der Stirnseite des Hauptportals des Ulmer Münsters, deren Stil er als unseren Statuetten verwandt empfunden hat. Soweit der kleine Maßstab der photographischen Aufnahme ein Urteil erlaubt, scheint zwischen Meister Hartmann, der die Figuren 1421 ablieferte (Dehio, Handbuch der Kunstdenkmäler III, S. 513, Pfleiderer, Das Münster zu Ulm, Text S. 30), und der Plastik des Mainzer Portals ein Zusammenhang zu bestehen, der eine nähere Untersuchung verdiente. Man vergleiche auch den hl. Martin des einen Freipfeilers in Ulm mit unserem Martin.

[49] Dieselbe Tracht z. B. auf Blatt 1 des «Chemin de longue étude per Christine de Pisan», Brüssel, Bib. nat., 10982. Die Engel auf dem Dach sieht man ähnlich auf einem Blatt mit der hl. Geburt im Livre d'heure von Chantilly und im Ortenberger Altar, vergl. oben S. 69. Medaillons mit Prophetenbrustbildern über der Anbetung der hl. drei Könige auch schon am Südportal des Frankfurter Doms (1355 vollendet).

[50] Wolff und Jung, Die Baudenkmäler in Frankfurt, I, S. 139 ff., Abbildung auf Tafel 19. Karl Simon hat bei der von ihm geleiteten Aufnahme des Reliefs für unsere Tafel festgestellt, daß verschiedene Einzelheiten des Lünettenreliefs, das im ganzen aus einem weichen, grauen (Heilbronner?)

Sandstein gemeißelt ist, in anderem Material ein- und angesetzt sind, so in Gips der Stern an der Hütte, die verbindenden Stäbe dahinter und das rechte Eselsohr, in Holz der linke Arm des Königs in der Ecke unten rechts, in Blech ein Teil der Helmzier des Reiters rechts, der sein Visier aufschlägt. Inwieweit es sich hier um neuere oder ältere Ergänzungen der übrigens erst vor einigen Jahren neu bemalten Arbeit handelt, ist schwer zu sagen.

[51] Wolff und Jung a. a. O., S. 123 ff.

[52] Vergl. Dehaisnes, Histoire de l'art dans la Flandre, p. 582, M. A. Pit a. a. O. S. 9 f. Die von Pit angezogene Arbeit von Henri Stein erschien in der Bibliothèque de l'Ecole de Chartes LX, 1899.

[53] Ernst Neeb, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Stadt Mainz I, S. 32. Die Statue hat ungefähr Dreiviertel Lebensgröße.

[54] E. Neeb, ebenda S. 61 mit Abbildung. Jetzt in der Steinhalle des Museums. An der Kruzifixusgruppe sind Ergänzungen. Rötlicher Sandstein, c. 110 cm hoch. Das ältere Vorbild ebendort, links von dem Portal der Liebfrauenkirche; ebenfalls aus rötlichem Sandstein, c. 150 cm hoch. Am linken Rand, wohl in Folge von Ergänzungen, etwas überstrichen, so daß die Modellierung hier flauer erscheint.

[55] Das Lied ist mitgeteilt von O. Schulte, Das Volkslied in Oberhessen. Gießen, Brühl'scher Verlag 1909, S. 9 f. Der Vogel Phönix ähnlich wie hier über dem Kruzifixus auf einem sienesischen Bild der Berliner Galerie: Venturi, Storia dell' arte ital. V, S. 841.

[56] Höhe 120 cm, Breite 70 cm. Spuren von Bemalung: Mantel rot mit goldenen Säumen und blauem Futter. Herkunft aus Eberbach laut mündlicher Tradition.

[57] Vergl. Wörner, Kunstdenkmäler des Kreises Worms, S. 193. Weniger von künstlerischem als von gegenständlichem Interesse ist der Reliefschmuck an dem schönen Lettner der Kirche zu Hirzenhain in Oberhessen, Mainzer Diözese: Rundbilder mit Darstellungen aus dem Leben der Maria. Der Lettner gehört vielleicht zu dem Neubau, der durch die Grafen von Eppstein «opere non modice sumptuoso» hergestellt und im Jahre 1431 großenteils vollendet war (s. H. Wagner, Kunstdenkmäler des Kreises Büdingen, S. 158 mit Abbildungen). In ihrer volkstümlich munteren Auffassung erinnern diese Reliefs an den Ortenberger Altar: bei der Anbetung der hl. drei Könige greift das Christkind in die Kassette, die der eine König darbringt, bei der Darstellung im Tempel faßt es den Hohepriester am Bart. Ein gotischer Profantisch, ganz aus dem Leben, versieht bei der Beschneidung die Stelle des Altars. Die hl. Geburt ist ähnlich dargestellt wie auf dem linken Flügel des Ortenberger Altars. Die Verlegenheit des überraschten, hinter Maria knieenden Josef, die der Maler vornehmlich in den Mundwinkeln angedeutet hat, mußte in dem auf große Entfernuug berechneten Relief drastischer ausgedrückt werden: Josef hebt beide Arme hoch. An einem Kapitäl des Klosters Eberbach hat schon Ferdinand Luthmer die launische Art hervorgehoben, wie die hl. Familie dargestellt ist: Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaus, S. 157.

[58] Graf Pückler-Limburg, Nürnberger Bildnerkunst (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 48), Tafel IV.

[59] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 2. Auflage, IV, S. 505.

[60] Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler im Rheingau, S. 157.

[61] Beiträge zur teutschen Kunst- und Geschichtskunde, 2. Jahrgang Nr. 14.

[62] Bei zwei Kriegsknechten der hinteren Reihe gehen die Löcher durch bis vorn und könnten, wie Dr. Figdor vermutet, auch zur Befestigung des Kreuzes gedient haben. Auch die Rückseite des Heilands und Simons von Kyrene haben viereckig ausgeschnittene Löcher, letztere Figur hat außerdem oberhalb des Gürtels noch ein kleineres, rundes Loch. Es ist mir nicht klar, ob diese Löcher ebenfalls durch das Kreuz veranlaßt waren oder ob sie zur Befestigung der Figuren im Fußboden dienten.

[63] Dieser Zug kehrt in der Kreuztragung eines ungefähr gleichzeitigen Holzschnittes, der in der ganzen Anordnung eine gewisse Ähnlichkeit mit unserem Werke hat (Holzschnitte des Ger-

manischen Museums, Tafel 6), in einem Relief am Ulmer Münster (Pfleiderer a. a. O. Tafel 5) und im Bornhofer Altar des Meisters Berthold von Nördlingen wieder (s. unsere Tafel LXVIII).

[64] Vergl. Weiss, Kostümkunde des 14. bis 16. Jahrhunderts, S. 152; Hefner-Alteneck, Trachten des christlichen Mittelalters II Text, S. 27.

[65] Hefner-Alteneck II, 22, 32, 88, 112, 156.

[66] v. Betzold und Dehio, Denkmäler deutscher Plastik, Tafel 10.

[67] Hefner-Alteneck II, 21. Zu den Helmformen vergleiche man auch die Mainzer Miniatur vom Jahre 1432 auf unserer Tafel L.

[68] Ich verdanke dem Geh. Archivrat Dr. Wagner in Wiesbaden diese Mitteilung aus dem im Wiesbadener Staatsarchiv aufbewahrten Nachlaß des verdienten Lorcher Lokalforschers Keuchen. Die Urkunde befindet sich im Würzburger Kreisarchiv.

[69] Pückler-Limburg, Nürnberger Bildnerkunst, S. 64.

[70] Maße: das horizontale Hauptstück ist ungefähr 68 cm breit und 19 tief. Die Figur des Joseph ist 35 cm hoch, Nikodemus aber mißt schon bis zur Bruchstelle an den Knöcheln stark 36 cm. Der Christuskörper hat eine Länge von 48 cm.

[71] Auch eine als Johannes angesehene Terrakottastatuette des Germanischen Museums in Nürnberg hat kurzen Bart: Pückler-Limburg a. a. O. S. 75.

[72] Abbildung und Daten bei Luthmer, Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Wiesbaden II, S. 98.

[73] Die Louvrefigur abgebildet: Gazette des beaux arts 1903, I, S. 371; die Berliner: Amtliche Berichte der Berliner Sammlungen, Jahrgang 29, S. 315.

[74] Weitere Reste von Terrakottakunst im Rheingau angeführt von Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler im Rheingau, S. 111, und jetzt in dem Aufsatz von Christian Rauch (Hessenkunst 1910, S. 9 ff.), der mir erst nach Drucklegung meines Textes zuging. Man findet in letzterem außer der Pietà von Dr. Grossmann Abbildungen von zwei überaus lieblichen Engeln und von einem Propheten, die in Binger Privatbesitz sind und mir bisher unbekannt waren. Der Prophet kann vom Meister der Lorcher Kreuztragung herrühren, obwohl die Tonmasse etwas andere Struktur und rötlichere Farbe zeigt als die Arbeiten in Wien und Limburg. Die Statuette hat vielleicht zu einer Portalarchitektur gehört. An den Engeln verrät sich, besonders in der Modellierung des Halses, das Formgefühl einer erheblich jüngeren Zeit.

Einem ganz anderen Kunstkreise, vielleicht dem schwäbischen, gehört eine Pietà in der Ritterstiftskirche zu Wimpfen an, deren Material erst R. Kautzsch erkannt hat. Der den Eindruck abschwächende rechte Arm Christi ist ergänzt. Alle Kunst ist in die Köpfe gelegt und in die Angabe von Einzelheiten, die das Schmerzhafte der Stimmung verstärken, wie die geschwollenen Adern an den Beinen des Leichnams. Die Gewandung ist etwas schematisch, mit den in der Steinskulptur üblichen tiefen, wulstigen Falten. — Einen Einfluß unseres mittelrheinischen Meisters auf die schwäbische Plastik habe ich früher in einer holzgeschnitzten Frauengruppe der Sammlung Dursch in Rottweil wahrzunehmen geglaubt, die aus Roggenbeuren in Baden stammt, wie mir Professor Gradman mitteilt: Abbildung im Führer durch die Sammlung Vaterländischer Altertümer zu Stuttgart. Aber die Verwandtschaft mit der Frauengruppe der Lorcher Kreuztragung beruht doch wesentlich in der Art der Gruppierung, für die vielleicht beiderseits ein Werk der französischen Elfenbeinkunst anregend gewesen ist.

[75] Franz Falk, Heiliges Mainz, S. 13 ff. Den Beschädigungen, die an der Gruppe zu sehen sind, vermag ich im Hinblick auf die oben angeführten Gründe, die gegen ihre Zugehörigkeit zu dem Kruzifixus sprechen, kein Gewicht beizumessen. Die Bemalung ist vielleicht vor der 1737 erfolgten Überführung in die Christophskirche stellenweise erneuert worden.

[76] Die drei Siegelabdrücke von Ilbenstadt, Mainz, Marienborn verdanke ich dem Großh. Haus- und Staatsarchiv in Darmstadt, den von Eberbach dem Kgl. Staatsarchiv in Wiesbaden.

[77] Falk a. a. O. S. 40.

[78] P. H. Bär, Geschichte der Abtei Eberbach, II, Titelkupfer.

[79] Die Gruppierung findet sich ähnlich auch in Siegelabdrücken anderer Gebiete, so im Konventsiegel der Cisterzienser von Lützel im Elsaß (1373) und mehrmals in der Siegelsammlung des Germanischen Museums (Himmelspfort, Neustadt).

[80] Die Maße der Binger Madonna sind: 90 cm, der Friedberger 73 cm, der oben S. 34 besprochenen stehenden Madonna (Tafel XXIX) 80 cm. Die Aufsätze von Alexander Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 1908, Sp. 353 ff., die Abhandlung von W. Josephi im Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1905, Heft III. Eine der Binger Madonna ähnliche in Altenberg a. d. Lahn, abgebildet bei Münzenberger.

[81] Maße: Höhe 128 cm, größte Breite des Sitzes 80 cm. Domkapitular Dr. Bendix, dem ich die Aufnahme des von mir nur aus einiger Entfernung besichtigten Werkes verdanke, teilt mir mit, daß der Erhaltungszustand, abgesehen von den untersten Teilen, ein recht guter ist, und daß nur die Polychromierung neu, der (offenbar auf Leinenfassung aufgetragene) Kreidegrund aber alt zu sein scheine. Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts habe das Bild in einer Barockumrahmung gestanden und sei mit Stoffkleidern versehen gewesen; bei Entfernung dieser Kleider habe das nackte Jesuskind das Lendentüchlein erhalten, das bei der Aufnahme nicht abgenommen werden konnte.

Durch diese Mitteilungen werden die Angaben von F. Falk (Heiliges Mainz, S. 42 f.) ergänzt, denen zufolge die Gewänder, «ursprünglich vergoldet mit auf Kreidegrund zierlich eingegrabenen Mustern, welche vermutlich nach dem Brande von 1561 mit dunkeln Arabesken in Öl auf Goldgrund bemalt wurden, welche Anordnung man bei der im Jahre 1851 stattgefundenen Renovation beibehielt». Indessen lassen die Aufnahmen kaum einen Zweifel darüber, daß das Werk nicht schon aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts stammen kann. Die seit 1373 gestifteten Gewänder und Schmucksachen, über die Falk auf Grund des in der Mainzer Stadtbibliothek aufbewahrten Selbuches des Liebfrauenstifts die kulturgeschichtlich sehr interessanten Mitteilungen S. 44 ff. gemacht hat, scheinen demnach für ein älteres, vielleicht noch aus dem alten Kirchenbau gerettetes Gnadenbild bestimmt gewesen zu sein.

[82] Der Friedberger Altar ist bisher am ausführlichsten behandelt von Münzenberger, Altäre Deutschlands, Abteilung I, Text S. 50ff., doch tritt in seiner Darstellung das künstlerische Interesse hinter dem ikonographischen sehr zurück. Die Texte der Spruchbänder in den kleineren oberen Feldern sind bei ihm S. 51 zu lesen. Außerdem vergl. R. Adamy, Kunstdenkmäler des Kreises Friedberg, 1895, S. 93, ebenfalls mit Abbildungen, und Henry Thode a. a. O.

Bereits im Jahre 1857 hat Ph. Dieffenbach in seiner «Geschichte der Stadt und Burg Friedberg» (S. 56 Anm.) den jämmerlichen Zustand des Altars festgestellt. Die vor einigen Jahren vorgenommenen Konservierungsarbeiten haben sich darauf beschränkt, daß die gelockerte Farbschicht festgelegt und die größeren Stellen, wo sie schon längst abgeblättert war, ausgefüllt und durch einfache Tönung des Grundes der Umgebung ungefähr angepaßt wurden. Diese leicht erkennbaren Lücken beschränken sich in der Hauptsache auf die Gewänder, z. B. bei Laurentius; die Köpfe und Hände waren nur unerheblich beschädigt.

[83] Von den vergoldeten Gipsbändern gibt die Zeichnung L. Gengnagels auf S. 37 eine Probe, in der nur ein sehr undeutliches Motiv des Musters (ein Löwe?) ausgelassen ist. Den zwickelförmigen Ansatz in der Mitte zeigen die Gipsbänder um die kleineren Felder oben, in regelmäßigen Abständen wiederkehrend und korrespondierend mit Bogenlinien, die in den Goldgrund eingeritzt sind. Er war offenbar aus einer besonderen Form gepreßt. Die Verbindung des ausgesprochen gotischen Blattornaments, das ihn ausfüllt, mit dem wesentlich romanisch-byzantinischen Fries ist eine beachtenswerte Analogie zu der Mischung alter und jüngerer Elemente in dem Stil der Malereien.

Auf der Rückseite des Mittelstückes ist die rote Farbe größtenteils abgescheuert, so daß der weiße Malgrund zutag liegt und zunächst der Eindruck erweckt wird, als ob die grünen Ranken auf weißem Grund gemalt wären. Von den in der Skizze auf S. 36 angedeuteten Krabben an den Aufsätzen hat sich nichts erhalten: man sieht nur noch die zu ihrer Aufnahme bestimmten Vertiefungen in den Seitenrändern des Rahmens. Der Rahmen ist abgesehen von der blauen, inneren Schrägung rotgestrichen.

Die in Deutschland seltenen, besonders aufgesetzten dreieckigen Giebel hat auch ein Altar Duccios in Siena: VENTURI, Storia dell'arte ital. V, S. 583.

[84] Die Gewandfarben der großen Figuren des Mittelstücks, von links aus: 1. Stephanus: (vergl. Tafel XXXVII) mit elliptisch laufendem, grünem, schwarz konturiertem Palmblattornament; in dem dunkelrot lasierten Silber- oder Goldgrund der Felder Ranken und Vogelmotive; zur Technik vergl. S. 40. 2. Jakobus: Kleid matt hellkarmin, Mantel hell moosgrün mit grünlichblauem Futter. 3. Petrus: Kleid bräunlichgrün, Mantel zinnoberrot mit hell mausgrauem Futter. 4. Maria: Kleid (nur links unten und auf der Brust etwas sichtbar) grün, oben goldgewirkt, Mantel blau mit hellrotem Futter. 5. Johannes: Kleid unten karmin-, oben und am Ärmel mehr zinnoberrot, Mantel hellgrün mit graulila Futter. 6. Paulus: Kleid grünlich-blau, Mantel karminrot mit dunkelgrünem Futter. Bucheinband orangerot. 7. Andreas: Kleid hellgrün, Mantel weiß, grau schattiert, mit hellrotem Futter. 8. Laurentius (Tafel XXXVIII vergl. S. 40): grünsilber mit breiten (vielleicht später hinzugefügten), karminroten Zügen zur Schattierung.

Das Haar von Christus braun, um den Mund hellblond, bei den jugendlichen Heiligen, sowie bei Jakobus rötlich blond; bei Andreas blond, um den Mund wie bei Christus hellblond, bei Petrus und Paulus grau.

Ähnlich wie im Mainzer Memorienportal ist die Ausbiegung der Seitenfiguren nach einer festen Regel durchgeführt: konzentrisch biegen die links stehenden mit dem Oberkörper nach links, die rechts stehenden nach rechts aus.

[85] Zu der Stilisierung des Erdbodens vergl. z. B. P. CLEMEN, Wandmalereien in den Rheinlanden, Tafel 40. Im Bemühen um lebendigen Ausdruck ist bei flach ausgestreckten Händen, z. B. bei Andreas und Maria, der kleine Finger unnatürlich vom nächsten abgesondert, wie man es auch sonst in dieser Periode sieht. Man beachte ferner die krampfhaft auseinandergespreizten Zehen Christi.

[86] Man könnte denken, daß die Ausführung unter dem Drängen der Auftraggeber überstürzt werden mußte, und der Meister sich genötigt sah, mehr Mitarbeiter zu Hilfe zu nehmen und ihnen mehr Bewegungsfreiheit zu lassen als unter normalen Verhältnissen. Dazu stimmt aber nicht, daß gerade die Innenseite des linken Flügels, die durch die aufdringliche Plastik der Gewänder eine empfindliche Dissonanz zu der bewußt flächigen Gewandbehandlung des Mittelstücks bildet, mit verhältnismäßig viel Sorgfalt, jedenfalls nicht in Übereile gemalt ist. Wieviel der Meister, der vermutlich mit den Köpfen begonnen hat, seinen Nachfolgern von den untersten Partien des Mittelstücks zu vollenden überließ, und inwieweit er das übrige vorbereitet hatte, ist schwer zu bestimmen. Befremdlicher als einige Abweichungen in der Farbe (vergl. Anm. 84) sind die schwach gezeichneten Füße des Paulus und Andreas und das Ungeschick, mit dem das Muster im Gewand des Laurentius unten gemalt ist. Der Unterschied der Holzart mag sich daher erklären, daß man das Gewicht der Flügel, die sich bei jedem Öffnen und Schließen des Altars in den Angeln bewegten (während das Mittelstück feststand), so leicht wie möglich halten wollte.

[87] Der erste Eindruck dieser Außenseite ist sehr verschieden von den Malereien der Innenseite. Der Unterschied beruht zum Teil auf der flüchtigeren Behandlung und dem sparsameren Farbauftrag, die auf der Außenseite der Altäre statthaft erschienen, zum Teil darauf, daß dieser Maler, der vermutlich auch die Passionsbilder auf dem verlorenen rechten Flügel gemalt hat, außen weniger Rücksicht auf die Art des Meisters zu nehmen hatte als innen, wo seine Kunst nur durch die Rahmen

von dem Mittelstück getrennt war. Daß die zu kräftigen Lichter auf den Faltenrücken und seine kühlere Farbenstimmung schlecht zu der wärmeren und flächigen Malerei des Meisters paßten, hat er wohl nicht empfunden, aber in einem äußerlichen Moment, in den Proportionen der Köpfe, nahm er sich das Mittelstück zum Vorbild. Auf der Außenseite kommt in einem schlankeren Kopfoval sein persönlicher Geschmack uneingeschränkt zur Geltung. Diese Differenz der Kopftypen darf nicht dazu verführen, die Außenseite einem anderen Mitarbeiter zuzuweisen. Es sind namentlich zwei charakteristische Einzelheiten, die für die Identität des Malers sprechen: die übermäßige Länge des ausgestreckten Zeigefingers (innen der hl. Bischof, außen der Engel bei der Verkündigung) und der übereinstimmende Altmännertypus (innen das erste Prophetenbrustbild oben links, außen der Joseph auf der Flucht unten rechts). Zu der Flucht vergl. Giottos Fresko von Assisi (bei VENTURI, Storia dell'arte ital. V, S. 472): zu dem trecentistischen, im Grunde byzantinischen Landschaftstypus gibt die sienesische Kunst mehr Analogien als Giotto, vergl. z. B. VENTURI, V, S. 580 und 564.

Die Farben der Innenseite (Tafel XXXIX) sind: 1. Agnes. Kleid bräunlichgrün, Mantel karminrot mit blauem Futter; 2. Dorothea. Kleid zinnoberrot, Mantel blau mit gelblichem Futter; 3. hl. Bischof. Lila über bräunlichem Grün, Mütze zinnoberrot.

Die Farben der Außenseite (Tafel XL) ähnlich, nur in dünnerem Auftrag; die Architektur oben rechts in kühlem hellen Blau, das Zimmer Mariä und das Tempelinnere grün und rot, die Torbauten rosa und grau, die Landschaft braungrün.

In der fast ganz zerstörten Außenseite des Aufsatzes über diesem Flügel ist nur wenig mehr erkennbar. In dem durch einen Vierpaßfries abgetrennten oberen Winkel drei blaugewandete Engel, ein Buch haltend, mit Schrift: nativitā (tu)a dei ge (nitrix) ... Unten ein Sockel mit Rundbogen. Darüber erkennt man links Anna, in blauem Gewand und weißem Kopftuch, mit gefalteten Händen auf einem Lager, von dem zwei karierte Kopfkissen deutlich sind. Über ihr Spuren eines Antlitzes. Rechts am Boden Reste von Grün, darüber etwas blau mit den Konturen eines Löffels (?). Auf der Innenseite dieses Flügels die von anderer Hand gemalte Himmelfahrt (Tafel XLII).

Über die seltene Darstellung der hl. Dorothea, auf der Innenseite des Flügels, vergl. MÜNZENBERGER, S. 51. Die Madonna aus dem Mainzer Karmelitenkloster und ihre freie Wiederholung (Tafel XIV 1, 3) tragen den Kruzifixus ähnlich.

[88] Tafel XLI: Christus, mit sehr braunem Inkarnat und dunklem Haar in zinnoberrotem, blau gefüttertem Mantel über lila Kleid, Maria in blauem, rot gefüttertem Mantel über rosa Kleid. Brokatvorhang dunkelgrün mit Gold, darüber die Engelglorie in Dunkelkarmin.

[89] Vergl. Molinier, Ivoires S. 37. HASE, Kirchengeschichte, 3. Aufl., S. 176. Der hl. Gregor ist das mittlere Brustbild auf dem linken Flügel. Daß der Meister die Silhouetten vorgeritzt hatte, schließe ich daraus, daß die Ausführung in Farbe z. T. kleinlicher und unruhiger geworden ist. Bei dem Ioel (Mittelstück, erstes Brustbild von links) könnte die Ausführung von dem handwerksmäßigen Mitarbeiter herrühren, der den Aufsatz mit Pfingsten gemalt hat. Die übrigen sind mehr oder weniger in der Art der Brustbilder des linken Flügels, durch flotte, breite Mache, die reichlichere Verwendung von Blau in den Gewändern und den rötlicheren Fleischton von dem Hauptmeister unterschieden. Der Maler des linken Flügels, dem ich sie zuschreibe, hat wohl auch die kleinen, keck hingesetzten und sicher charakterisierten Stifterfiguren am Fuß des Kreuzes gemalt.

[90] Vergl. das aus dem Liber viaticus in JANITSCHEKS Geschichte der deutschen Malerei S. 185 abgebildete Blatt, sowie die Probe bei NEUWIRTH, Wandmalereien im Kloster Emaus zu Prag, Text S. 54. Die jüdischen Kopftypen einiger Brustbilder und Einzelheiten der Szenerie im linken Flügel wie der Stuhl auf der Treppe rechts oben (auf der Außenseite), die karierten Kopfkissen auf dem Bett, bei der Geburt Marias erinnern an die Darstellungen des Meisters der Schottener Altartafeln, der ungefähr gleichzeitig in unserem Gebiet gearbeitet hat (oben S. 52). Vielleicht verdankt der Mit-

arbeiter am Friedberger Altar diesem anscheinend ostfränkischen, in Prag geschulten Meister auch die Anregung zu der freieren Technik, die er in den Brustbildern dartut.

[91] Vergl. Neuwirth, Burg Karlstein, Text S. 65. Der Ornamentfries der Gipsstreifen im Friedberger Altar hat mehr byzantinischen Charakter als die Gipsbänder von Karlstein. Das Rankenwerk auf der Außenseite des Mittelstücks und der zugehörigen Aufsätze erinnert an das Muster des Bahrtuchs in der Nürnberger Bestattung Marias und an einen Zeltstoff der Wenzelsbibel, auf Blatt 112.

[92] Tafel XLIII: Farben vorwiegend karmin und grün. Die Einfriedigung, in der die Versammlung sitzt, ist nicht gemauert, wie Münzenberger meint, sondern aus Holz. Italienische Darstellungen wie das Abendmahl in Assisi (Venturi, Storia dell'arte ital. V, Fig. 558 auf S. 689) können hier nachgewirkt haben.

[93] Tafel XLII: Farben in den Gewändern: Christus: karmin mit blaugrün; die Jünger: hellrosa und grün, ziegelrot und grün, blau und gelb. Die Engel karminrot mit schwarzer Zeichnung, darüber der blaugrüne Himmel. Den Hinweis auf Markus 16, 19 verdanke ich Erwin Preuschen. Mit der Komposition vergleiche man: Giotto in München, Alte Pinakothek Nr. 983; Orcagna in London, Nat. Gal. Nr. 577; Jac. Avanzi, Florenz Accad. Nr. 159. Die beiden Engel links und rechts unter Christus erinnern an die Himmelfahrtsdarstellung der frühen, von W. Vöge behandelten Trierer Handschriften: Deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends (Ergänzungsheft VII zur Westdeutschen Zeitschrift, Trier 1891), Abb. S. 228 und 229.

[94] Auf der Trierer Provinzialsynode von 1310 wurde angeordnet, daß jeder Altar sein Bild habe oder wenigstens eine Inschrift, die deutlich sage, zu wessen Ehren der Altar errichtet sei: F. Back, Evangel. Kirche im Lande zwischen Rhein, Mosel, Nahe I, S. 332, 208 (Bonn 1872).

[95] Literatur: Moller, Denkmäler deutscher Baukunst, I, Taf. 46; Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler in den Rheinlanden III, 62; Kugler, Rheinreise: Kleine Schriften, II, S. 288; Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, S. 406; Hotho, Malerschulen I, S. 245f.; Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Coblenz, 1886, S. 147; Firmenich-Richartz, Zeitschrift für christliche Kunst VIII (1895), S. 98; Aldenhoven, Geschichte der Kölnischen Malerschule, S. 51. Der Petruskopf hat, wenn hier nicht die Übermalung täuscht, einen von dem Friedberger Altar abweichenden, schwachbärtigen Typus, wie er in Köln vorkommt. Ein Wunsch des Auftraggebers könnte hierfür bestimmend gewesen sein. Die Figuren sind nicht kleiner als die Friedberger, sie sind unten nur etwas verschleiert durch den, angeblich von einer Rheinüberschwemmung herrührenden, hellen Streifen. Daß die Übermalung im ganzen Farben und Linien nicht erheblich verändert hat, schließe ich aus der weitgehenden Übereinstimmung mit dem Friedberger Gemälde, dessen Farbenzusammenstellung nicht gewöhnlich ist und dem Restaurator doch wohl kaum bekannt war. Gewisse Anklänge an das Coblenzer Bild zeigt übrigens eine Wandmalerei in der Stiftskirche zu Aschaffenburg, abgebildet bei Borrmann-Volländer, Wandmalereien des Mittelalters.

[96] Limburger Chronik, herausgegeben von Artur Wyss, cap. 57.

[97] Firmenich-Richartz in der Zeitschrift für christliche Kunst VIII (1895), S. 97ff. Aldenhoven a. a. O. S. 84.

[98] Vergl. Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei, S. 192; Firmenich-Richartz a. a. O. S. 136ff. mit kurzer, treffender Charakteristik; Katalog der Düsseldorfer Kunsthistorischen Ausstellung 1904, Nr. 557a.

[99] Vergl. Pangerl, Die Malerzeche zu Prag, S. 19.

[100] Ich denke hier zunächst an die von K. Gebhardt dem «Meister der Moritzkapelle» zugewiesenen Tafeln des Germanischen Museums mit der Bestattung Mariä und dem Bethlehemitischen Kindermord und die mir nur aus Abbildungen bekannte «hl. Familie», die früher im Besitze von Fräulein von Przibram in Wien war, die zwei ersteren abgebildet in: Gemäldegalerie des Germanischen Museums hgb. von Theod. Hampe; die Bestattung Mariä bei Thode, Nürnberger Maler-

schule Tafel 5; der Kindermord und die früher noch nicht veröffentlichte Geißelung Christi auf der Rückseite bei Karl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg (= Straßburger Studien 103), Tafel I; die «hl. Familie» in den Handbüchern von Woltmann-Woermann I, S. 406 und Springer IV, S. 17, der sehr treffend zu dem Bilde bemerkt, «daß zu einer solchen weltlichen Auffassung in dem streng kirchlichen Köln kein Raum war». Die respondierende Ordnung der Draperie ist hier besonders deutlich. Die auf dem Boden lagernden Mantelenden kehren bei der «Bestattung» wieder: im Mittelstück des Friedberger Altars sieht man dasselbe Motiv in einfacherer, älterer Form. Auch der Meister des Altars von Wittingau im Prager Rudolfinum liebt es, der in der böhmischen Malerei eine Sonderstellung einnimmt und von der ostfränkischen Kunst beeinflußt sein könnte. Für die Strenge, mit der die Nürnberger Maler komponieren, sind auch die den «Kindermord» beherrschenden Diagonalen charakteristisch, denen wir im Ortenberger Altar (oben S. 58f.) wieder begegnen werden. Aber auch in den breiten Kopftypen, dem bräunlichen Inkarnat, dem gelbrötlichen Haar, den Gewandfarben steht unser Meister den ostfränkischen Bildern näher als andern Schulen. Sein Nachfolger hat bei der Heimsuchung auf der Außenseite des linken Flügels eine Architektur gezeichnet, die dem Herodesthron in dem «Kindermord» ähnlich ist (Tafel XL). Auch die etwas späteren, erst von Karl Gebhardt a. a. O. Tafel IV und IX veröffentlichten Nürnberger Malereien des Imhof-Rothflasch-Epitaphs und des Nothelfer-Altars sind wegen der ungewöhnlichen Geschlossenheit der Anordnung, zu der bei der erstgenannten die rhythmisch undulierenden Säume beitragen, zu beachten: auf die verwandten Holzschnitzereien des Deokarus-Altars wurde schon oben S. 25 hingewiesen.

In der sicheren, ausdrucksvollen Zeichnung der Köpfe, in der großzügigen Linienführung und der monumental flächigen Behandlung der Gewänder steht der mittelrheinische Meister, wie mir scheint, in der deutschen Kunst dieser Zeit ganz vereinzelt da; nur die prächtigen, aber plastischer modellierten Gestalten des Altars von Wittingau könnte man vergleichen, die etwas jünger und in der malerischen Technik reifer sind. Auf Henry Thode, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen XXI, S. 71, hat der Friedberger Altar im ganzen, hauptsächlich wohl das Mittelstück, den Eindruck eines Werkes gemacht, «in welchem die erste Wendung zum malerischen Stil sich geltend macht, und zwar in einer Weise, welche einerseits an Gemälde der böhmischen Schule, wie z. B. das Kreuzigungsbild der Katharinenkapelle zu Karlstein, andererseits an jenen Altar mit Darstellungen aus dem Leben Christi im Kölner Museum (36—38 — 364—366 des neuen Katalogs) und an Kölnische (sowie auch andere) Miniaturen aus dem Ende des Jahrhunderts gemahnt». Dagegen ist zu sagen, daß unser Werk viel mehr von dem zeichnerischen Stil bewahrt hat, als man sonst in dieser Periode findet, während ihm im Malerischen schon das ältere Bild von Karlstein entschieden voraus ist.

Ein Einfluß der Prager Schule, den übrigens Thode nicht behauptet, ist bei dem Hauptmeister des Friedberger Altars nicht deutlich zu erkennen, obwohl Miniaturen der Prager Schule, z. B. im Missale des Nikolaus von Kremsier und in Thomas Stitnys Lehrbuch christlicher Wahrheiten (Beispiele bei Dvořák, Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses, 1893, Band XIV, Tafel 20 bis 21, Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 187), ihm näher stehen als das Kreuzigungsbild von Karlstein. Der Nachfolger, der den Flügel und die Prophetenbrustbilder gemalt hat, stand zu ihr wohl in einer gewissen Berührung, die zum Teil durch Miniaturen (vergl. oben S. 7: Vermächtnis des Kanzlers Rudolf von Friedberg an das Kloster Arnsburg), zum Teil persönlich durch den Meister des Schottener Altars vermittelt sein kann (vergl. S. 53 und Anm. 90).

Als eine Vorstufe könnte man sich eine Kunst von der Art der Miniaturen des Kasseler Willehalm denken, deren auf gewählte Farbenzusammenstellung und schöne Linien bedachten Stil die gründliche Untersuchung von Rudolph Kautzsch in der Festschrift für August Schmarsow ins Licht gerückt hat. Sie stammen noch aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, müssen aber nicht die letzten Werke eines solchen Stiles gewesen sein. Doch sind dort die Linienzüge der Gewandsäume nur ein gefälliges

Spiel, nicht ein die Bewegung der Gestalten begleitendes und die Komposition unterstützendes Element wie hier. Dieses monumentale Wesen, das sich natürlich nicht in der Miniaturmalerei entwickelt haben kann, führt zur Annahme einer ausgedehnten Übung im Fresko und scheint mir in solchem Grade, wie es hier auftritt, ohne Anregungen der italienischen Kunst nicht recht denkbar.

Jedenfalls war ein künstlerischer Austausch zwischen den verschiedenen Ländern in den Klöstern leichter als bei zünftigem Kunstbetrieb. Nicht immer müssen ausländische Ordensmitglieder die Träger gewesen sein. Wie mit dem Nachlaß des Kanzlers Rudolf von Friedberg vielleicht auch Miniaturen der Prager Schule ins Kloster Arnsburg gelangten, so besaß das Prämonstratenser-Kloster Arnstein an der Lahn einen niederländischen Kodex mit eingeklebten Zeichnungen niederländischer Künstler des 15. Jahrhunderts, zum Teil Grisaillen aus der Frühzeit, viele davon offenbar aus Skizzenbüchern herausgeschnitten; nachfahrende Stümperhände haben das meiste verdorben. Ich verdanke den Hinweis auf diesen Kodex, der jetzt in dem Königl. Staatsarchiv zu Wiesbaden aufbewahrt wird, dem Geh. Archivrat Wagner.

Der Friedberger Altar erinnert auch an den Kunstkreis, der durch den Namen des André Beauneveu bezeichnet ist und Nachwirkungen der Kunst Simone Martinis enthält (vergl. A. Haseloff, Sitzungsb. der Berl. Kunstgesch. Gesellschaft 1903, S. 4). Die Form des Steinthrones und die musizierenden Engel bei der Krönung Mariä sieht man ähnlich in dem bekannten schönen Madonnenbild des Brüsseler Livre d'heures Nr. 11060/61 Bl. 2. Zu dem vornehmen Geschmack, mit dem im Mittelstück unseres Altars die Farbenstimmung durch Hervorziehen des Mantelfutters bereichert ist, habe ich nirgends mehr Analogien gefunden als in diesen und anderen um die Jahrhundertwende entstandenen Miniaturen der Brüsseler Bibliothek und halte darum auch eine Berührung mit diesem Kunstkreis für wahrscheinlich. Auch die schön geschwungenen Säume finden sich dort, aber neben einer nachdrücklichen Plastik der Draperie, die Dvořák mit Recht als ein hervortretendes Merkmal der unter dem Namen des André Beauneveu gehenden Arbeiten ansieht (Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserh., Band XXIV, 1903, S. 272).

[101] Vergl. z. B. die Abbildungen bei Venturi, Storia dell'arte italiana V, Fig. 469, 512, 513 (S. 576 und 628).

[102] Gosche a. a. O., S. 137, 139 Anm. 1. Tafel 8. Einflüsse Simones auf die oberrheinische Kunst hat Daniel Burckhardt dargelegt (vergl. oben Anm. 8).

[103] Über die allgemeinen Bedingungen in dieser Hinsicht vergl. oben S. 5 f., über Einflüsse von Frankreich auch Anm. 100.

[104] W. Vöge im Repertorium f. K. W. XXIV, S. 101 ff.

[105] Abbildungen bei Hefner-Alteneck, Trachten I, 40, Tafel 28 und Wörner, Kunstdenkmäler von Worms Figur 141. Vergl. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 163.

[106] Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VI, S. 479. Adamy, Kunstdenkmäler des Kreises Friedberg, S. 94. Der Kasten ist 120 cm hoch, 54 cm tief und bei geschlossenen Flügeln 65 cm breit. Koloristisch ist die Verwandtschaft mit dem großen Altar in der Szenerie deutlicher als in den Figuren. Zu der Darstellung des Joseph vergl. S. 59, 69.

[107] Friedrich Schneider im Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine XXII, 1874, S. 51 ff., mit genauer Beschreibung der reichen Schnitzereien. Der Goldgrund hat hier keine Punzierung mehr. Der Buchstabe m als ornamentales Muster im weißen Gewande des Apostels Bartholomäus deutet hier wie so oft auf den Namen der Jungfrau Maria. Die von Rudolf Hofmann vorgenommene Restaurierung des Werkes ist zwar nicht nachhaltig gewesen, aber insofern sachverständig genug, als sie den ursprünglichen Charakter der Malereien nicht wesentlich beeinträchtigt hat.

[108] Ähnliche Farbenresponsion z. B. in Werken Cimabues und Giottos in der Akademie zu Florenz, bei Lorenzo Monaco in den Uffizien Nr. 47 und 41.

[109] Wegen des Petrustypus vergl. Eckl im Organ für christliche Kunst XXI, 1871, S. 52 ff. Das Apostelbild in Köln Nr. 43 wird von Aldenhoven im Katalog S. 10 und im Text der «Kölnischen Malerschule» S. 84 um 1400 angesetzt; von Firmenich-Richartz a. a. O. S. 332 mit Recht etwas später («Spätzeit Hermann Wynrichs»). Über das westfälische Kolorit vergl. Aldenhoven, Kölnische Malerschule, S. 108. Westfälische Bilder, wie der wenig bekannte Hauptaltar der Marienkirche zu Dortmund, der allerdings erst um 1431 entstanden zu sein scheint, sind unserem Altar auch in der Zeichnung der Köpfe mit den heruntergezogenen Mundwinkeln, den feinen Händen und in dem überaus zarten Fleischton verwandt. Vergl. Nordhoff, Westfälische Malerschule (Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden in den Rheinlanden, 1880, Heft 68), S. 83 und 117; Schnaase a. a. O. VI 2, S. 432.

[110] Vergl. oben S. 10. Die Aufnahme der schönen Auferstehung aus Chorbuch B Bl. 42 R verdanke ich Domkapitular Dr. Bendix. Auch die drei knieenden Karmelitenmönche, am Fuße von Blatt 1, zeigen außerordentlich sicher gezeichnete und weich modellierte Köpfe und Hände. Im Chorbuch E rührt die Verkündigung auf Blatt 428 sicher von demselben Nicolaus her; die grün und rot gemalte Architektur erinnert noch an die Szenerie der Verkündigung des großen Friedberger Altars. Die Falten sind hier wie in der verschollenen, von Franz Hubert Müller a. a. O. abgebildeten Miniatur schon schärfer gebrochen als im Siefersheimer Altar. Die Miniaturen in Chorbuch F gehören wohl einer anderen, flüchtigeren Hand an.

In der bunten Zusammensetzung eines Klosterateliers, wie wir sie bei dem Friedberger Altar kennen gelernt haben, kann sich die Vermischung der einheimischen mit der kölnisch-westfälischen Kunst, von der der Siefersheimer Altar Zeugnis gibt, am ehesten vollzogen haben; vielleicht war auch der Altarmeister ein Karmelitenbruder gleich jenem Nicolaus Sublin, der 1435 die Altartafel für Gabsheim gemalt hat (oben S. 10). Frühe westfälische Einflüsse hat W. Vöge in Skulpturen des Domes von Wetzlar beobachtet: Sitzungsberichte der Berliner Kunstgesch. Gesellschaft 1905, S. 32.

[111] Vergl. Wolff und Jung, Baudenkmäler in Frankfurt I, S. 152; die Urkunde von 1417, durch die Johann Ockstadt und Jacob Hombrecht die Erlaubnis zum Bau und zur Stiftung von drei Altären erhalten, alles zu Ehren der Apostel Petrus und Paulus, ist abgedruckt bei Battenberg, Die alte und die neue Peterskirche, 1895, im Anhang S. 302. Nach O. Donner von Richter (Berichte des Freien deutschen Hochstifts N. F. XI, 1895, S. 154), dessen Ansicht Thode (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunsts., 1900, S. 73) übernommen hat, wäre der Altar von Joh. Ockstadt zusammen mit Joh. von Reiffenberg und Joh. von Glauburg gestiftet. Aber die Urkunde von 1425, in der diese drei als Stifter auftreten, handelt nicht von einer Altarstiftung, sondern nur von einem Gotteslehen (Frankfurter Archiv C Nr. III), und ein «dem hl. Martinus (St. Matern) geweihter Hauptaltar», von dem Battenberg S. 30 anscheinend im Hinblick auf diese Urkunde spricht, hat in der Peterskirche doch etwas Befremdliches; auch sind Martin und Matern nicht identisch. Als Altarstifter treten in der Urkunde von 1417 nur Johann Ockstadt und Jacob Hombrecht auf, die Bauherren, deren Bildnisse ich in den zwei vornehmen Reitern links unter dem Kreuz erkenne. Der Maler hat zwar die Männerköpfe überhaupt eifrig zu individualisieren gesucht, auch im Inkarnat, aber nur hier hat er wirklich nach dem Leben gearbeitet. Zudem sind die beiden ausgezeichnet durch den Platz unter der Rechten des Heilands, sie allein erscheinen mit Gefolge.

Wie der Siefersheimer Altar so erinnert der Frankfurter in der Zeichnung der Männerköpfe, besonders in Mund- und Augenlinien, an den Dortmunder Altar (vergl. Anm. 109). Den Buchstaben m, der dort am Bandelier eines Königs, im Siefersheimer Altar in dem Gewand des Bartholomäus ornamental wiederholt ist, findet man hier einmal, eingewebt in das weiße Wollgewand des vornehmen, durch die Kopfbedeckung wohl als Hoherpriester charakterisierten Mannes rechts im Bilde, der mit dem Hauptmann spricht. Der Buchstabe sieht hier freilich etwas verlegen aus einem schmalen Spalt zwischen dem dunkleren Mantel heraus. Auch die kreisrunde, niellierte Metallscheibe,

die dieselbe Gestalt auf der Schulter trägt, fällt auf. Will der Maler mit dem m doch am Ende auf seinen eigenen Namen hindeuten, ähnlich wie es Konrad von Soest bisweilen tat (vergl. ALDENHOVEN, Kölnische Malerschule, S. 103)? Man könnte dann an Henne Meilßheimer denken, der in den Frankfurter Beedbüchern von 1404 bis 1427 vorkommt; Johann Ockstadt, Schöffe, und einer von der Familie von Glauburg, die sich ebenfalls um die Peterskirche verdient gemacht hat, waren Zeugen des Aktes, durch den Meilßheimer 1419 sein Anrecht an ein Haus verkauft hat (GWINNER a. a. O. Zusätze S. 104). Ein anderer mit m beginnender Malername, an den ich hier nicht denken möchte, ist der in Lemaire's Gedicht «La Couronne margaritique» neben Hans Memling als «ouvrier tres cler et triomphant» genannte, von FRANZ BOCK (Memlingstudien S. 2) mit Martin Schongauer, von MELA ESCHERICH (Repert. f. K. W. XXXII, S. 67) mit Martin Heß identifizierte maistre Hugues Martin (de Francfort). Ist der aber nicht eher identisch mit dem in den damaligen österreichischen Hofkreisen sicher sehr geschätzten «opifex Martinus», der die köstlichen Miniaturen des Argonautenzuges und des Troianischen Krieges in der Ambraser Sammlung, jetzt in der K. K. Hofbibliothek zu Wien gemalt hat? Dieser Miniator berührt sich in Kopftypen, Kostümen, Farben und Empfindung etwas mit dem Maler der zuerst von THODE gewürdigten Darmstädter Passionsszenen und des Altarbildes in dem von Frankfurt ja nicht sehr weit entfernten Orb.

Der andere Calvarienberg im Historischen Museum zu Frankfurt wird von K. GEBHARDT als das 1445 durch HANS VON METZ für die Barfüßerkirche gemalte Bild angesehen: Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, S. 301.

[112] Tafel XLVI; ALDENHOVEN a. a. O., S. 106.

[113] Vergl. FRONING, Drama des Mittelalters, S. 1; TSCHEUSCHNER im Repertorium für Kunstw. 1904, Band XXVII, S. 446 f.

[114] A. DECKER, der im Hessischen Archiv, I, 1835, S. 123, die erste Mitteilung über den Schottener Altar veröffentlicht hat, gibt an, die beiden kleineren Tafeln hätten ursprünglich auf dem Altar aufrecht nebeneinandergestanden, mit einem Zwischenraum von etwa zwei Fuß, in welchem ein aus Holz geschnitztes, nicht mehr vorhandenes Marienbild gestanden habe. An diesen feststehenden Tafeln hätten in Angeln die beiden größeren Tafeln gehangen, die auf beiden Seiten bemalt sind «und wie Flügeltüren geöffnet und geschlossen werden konnten». Vergl. DIEFFENBACH ebenda, V, S. 131. Zu den Bildern in Nürnberg vergl. HENRY THODE, Die Malerschule von Nürnberg, S. 46 ff., und KARL GEBHARDT, Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg.

[115] Galerie Nr. 162. Die energisch emporstrebende Komposition hat keine nähere Analogie als die Kreuzigung und die Kreuzabnahme des kleinen Antwerpener Altars von Simone Martini; die Gruppe der beiden Alten rechts findet man ähnlich in der Johanneskapelle von Avignon und in Prager Bildern wieder. In mehreren Einzelheiten berührt sich die Darstellung, wie auch das Kreuzigungsbild von Frankfurt, mit gleichzeitigen westfälischen Bildern, dem Wildunger Altar Konrads von Soest und Werken seiner Schüler, wie den Bildern in der Soester Pauluskirche und im Kölner Museum, sowie mit der Kreuzigung im Provinzialmuseum in Hannover, die der Franziskanerbruder Heinrich von Duderstadt 1424 für Göttingen gemalt hat, vergl. ALDENHOVEN-SCHEIBLER a. a. O., S. 104 ff.; MÜNZENBERGER, Altäre, S. 15. Auch die Kreuzigung eines künstlerisch unbedeutenden Altärchens in der Sammlung zu Fulda, das den westfälischen Bildern sehr verwandt ist, gehört dahin; nebenbei gesagt kommt ein Maler Heintz von Fulda 1371-1406 in Frankfurt vor: GWINNER a. a. O., S. 102. Sodann ist das einsame, schwer einzureihende Bild in Kolmar zu vergleichen, das aus dem dortigen Martinsmünster stammt. Gab es ein gefeiertes Werk der italienischen Schule, das gleichzeitig am Mittelrhein, Oberrhein und in Westfalen nachgewirkt hat? Die Bedeutung Avignons für die westfälische Malerei hat schon NORDHOFF erkannt: Geschichte der westfälischen Malerei, S. 106 ff.

[116] In den kölnischen und westfälischen Bildern bewahrt Maria auch unter dem Kreuz eine gewisse Anmut.

[117] Von der üblichen älteren Darstellung, die die Hände des Gekreuzigten flach ausgestreckt zeigt und die noch im Siefersheimer Altar zu sehen ist, war schon der Hauptmeister des Friedberger Altars im Streben nach stärkerem Ausdruck durch Einziehung des Daumens abgewichen. Die Darstellung hier stimmt mit italienischen und Prager Bildern überein: vergl. NEUWIRTH, Wandmalereien im Kloster Emaus, Tafel 1; Wandmalereien von Karlstein, Tafel 31.

[118] Die Aufnahmen auf Tafel LV geben den ungereinigten Zustand wieder, in dem sich die Bilder noch befinden. Sie schienen mir aber nötig zum Vergleich mit der Darmstädter Kreuzigung.

[119] Vergl. die wichtige Monographie von OTTO HARTWIG, Henricus de Langenstein, Marburg 1857, S. 61, und WILL in den Annalen für Nassauische Altertumskunde, XIII, 1874, S. 344 ff.

[120] SCHLIEPHAKE, Geschichte von Nassau, V, S. 12.

[121] Galerie Nr. 167. Der Erhaltungszustand des Werkes ist, abgesehen von einigen leicht erkennbaren Ausbesserungen, gut. Die merkwürdig geringe oder vom übrigen abweichende Sprungbildung einiger Teile, z. B. im Rot, ist nur aus der Eigenart des Pigments und nicht aus einer Übermalung zu erklären.

Die Kirche zu Ortenberg ist aus dem Umbau einer romanischen Kapelle hervorgegangen, der im 14. Jahrhundert begonnen und nach den Beobachtungen H. WAGNERS erst um die Mitte des 15. beendet worden ist (Kunstdenkmäler des Kreises Büdingen, S. 236 ff.). Das Triptychon gehörte zu dem der Jungfrau Maria geweihten Hauptaltar; über seine Entstehungszeit geben weder die baugeschichtlichen noch andere archivalische Nachrichten einen Anhalt. Die Vermutung WILHELM FRANKS (Hessisches Archiv XII, S. 154), der die Malereien zuerst ausführlich beschrieben hat, daß einer aus dem Geschlecht von Eppstein, dessen Wappen das Südportal der Kirche bekrönt, das Triptychon gestiftet habe, hat etwas für sich: FRANK weist den Frauennamen Agnes für diese Zeit zweimal in der Familie nach und erklärt damit die Auszeichnung, mit der die hl. Agnes im Mittelbild behandelt ist. Aber der alte Männerkopf neben Maria stimmt doch zu sehr mit den Köpfen des alten Königs auf dem rechten und des Josef auf dem linken Flügelbild überein, als daß man mit FRANK in ihm ein Bildnis des Stifters vermuten könnte. Auch sind außer der hl. Agnes die heilige Barbara und Dorothea insofern ausgezeichnet, als sie überhaupt zur Verwandtschaft Marias hinzugezogen sind.

Ich möchte eine andere Vermutung aussprechen. Die Kirche von Ortenberg unterstand dem Kloster Konradsdorf, dessen Propst 1385 die Mittel zum Neubau zusammentreiben ließ (WAGNER, S. 236). Könnten nicht die Prämonstratenserinnen von Konradsdorf unser Triptychon gestiftet haben? Die Zuziehung der drei heiligen Jungfrauen zur Familie Marias wäre dann ein sinniger Hinweis auf den Beruf der Stifterinnen, und dem Eppsteinschen Geschlecht durch Hervorhebung der hl. Agnes eine besondere Aufmerksamkeit zu erweisen mochte um so näher liegen, als die Herren von Eppenstein seit 1376 auch die Schirmvögte von Kloster Konradsdorf waren (WAGNER, S. 176).

[122] Für eine solche Art von Malerei, die hochaltertümlich und goldschmiedehaft wirkt, gibt es ein urkundliches Zeugnis aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Es ist der Kontrakt des Magdalenenklosters an den Steinen zu Basel mit dem Maler Hans Herbst vom Jahre 1516 (veröffentlicht von E. HISS-HEUSSLER im Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, XIII, 1866, S. 272 ff.): «Item in der tafel wz von kleidung ist sol als vergult sin vnd sant marien magdalenen tuch mit bruniertem gold, dz lib farw sin sol mit lib farw dy ander verguldet . . . item di landschaft in der tafel verguldet oder versilbret und glasiert». Mit den letzten drei Worten scheint der billigere Ersatz für wirkliche Vergoldung gemeint zu sein, der in unserem Bild bei den Gewändern eingetreten ist: Silber mit gelblicher Lasur. Erhalten ist etwas Ähnliches in dem Antependium aus St. Ursula in Köln, jetzt im dortigen Kunstgewerbemuseum (vergl. O. v. FALKE, Führer, S. 15), wo indessen wesentlich die Hauptkonturen angegeben sind und die Farbe ganz auf das Inkarnat der Köpfe und Hände beschränkt ist.

Das Mittelstück hat wie gesagt etwas von dem eigentümlichen Reiz einer Niello-Gravierung mit Email auf goldenem Grunde: ich denke an eine Gruppe romanischer Arbeiten (O. v. Falke, Der deutsche Grubenschmelz, Farbentafel 1) und an Messingplatten des 15. Jahrhunderts, wie die im Baseler Historischen Museum, die bei Creeny, book of monumental brasses, 1884, abgebildet ist.

Eine Goldschmiedearbeit, bei der ich früher an einen Zusammenhang mit der mittelrheinischen Kunst gedacht habe, ist das kleine Triptychon, das aus der Sammlung Milani in Frankfurt stammt, dann in die Sammlung Metzler kam und nunmehr im Frankfurter Kunstgewerbemuseum bewahrt wird, Abb. in Hermann von Trenkwalds Führer durch das Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M. zu S. 24. Das Mittelstück zeigt eine Anbetung der hl. drei Könige in gegossenem, nachziseliertem Relief, auf den Flügeln sieht man in zarter, fast duftiger Punzierung die hl. Katharina und Barbara innen, eine Verkündung außen. Vergl. F. Luthmer, Zeitschrift für christliche Kunst, 1889, Nr. 3; Frauberger, Katalog der Sammlung Metzler, 1897, S. 43. Als Entstehungszeit hat Ferdinand Luthmer richtig den Anfang des 15. Jahrhunderts festgestellt; das reiche, flüssige Faltenspiel der Gewänder und die kurzen Körperverhältnisse muteten mich eher mittelrheinisch als kölnisch an; auch das Querformat des kleinen Werkes stimmt darin mit der Mehrzahl der größeren gemalten mittelrheinischen Altäre dieser Zeit überein. Wie mir indessen Hermann von Trenkwald mitteilt, haben böhmische Forscher eine entschiedene Verwandtschaft mit Prager Goldschmiedearbeiten festgestellt: vermutlich besonders im Hinblick auf das berühmte Vortragskreuz im Prager Domschatz (noch von Karl IV. gestiftet), dessen Niello-Gravierung auch im Vergleich mit dem Ortenberger Altar von Interesse ist.

[123] Weinhold, Weihnachtsspiele und Lieder, 2. Ausgabe, S. 151. In dem kleinen Friedberger Altarschrein (oben S. 48, Tafel XLVIII) ist dieses Motiv mit der hl. Geburt verbunden.

[124] In der Plastik waren dem Frankfurter Relief schon die Darstellungen an der Nürnberger Lorenz- und der Frauenkirche insofern vorangegangen, als sie bereits das Gefolge der Könige andeuteten: Hugo Kehrer, Die hl. 3 Könige (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 53), S. 61 und 65.

[125] Vergl. Dobbert, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, VI, 1885, S. 160; und die Bilder von Giotto in S. Croce, von Gentile Fabriano (Venturi Nr. 3, 4) und Botticelli (National Galery in London Nr. 1034). Über den Fußkuß: Hamilton, Die Darstellung der hl. drei Könige (Die Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 6), S. 31 und 90; Kehrer a. a. O. S. 106 scheint das Vorkommen des Motivs zu überschätzen.

[126] Z. B. Gaddi, Florenz, Akademie Nr. 277.

[127] Über gentileske Einflüsse in der gleichzeitigen Nürnberger Malerei vergl. H. Thode, Nürnberger Malerschule, S. 38, und K. Gebhardt, Anfänge, S. 40 ff.

[128] Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, S. 127. Neben der in 35 Figuren des Werkes durchgeführten Dreiviertelansicht erscheint viermal reines Profil. Vergl. hierzu die Untersuchung Karl Simons: Zeitschrift für Ästhetik, hgb. von M. Dessoir II, Heft 3.

[129] Für die Prager Plastik ist zu vergleichen eine von Stix in dem kürzlich erschienenen II. Band des Kunstgeschichtlichen Jahrbuchs der K. K. Zentralkommission, 1908, S. 129, gegebene Abbildung, Figur 57. Ähnlich sind Kronen und Haartracht auch bei den heiligen Frauen des oberrheinischen Triptychons, das von der Kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen, IX, 1903, Tafel 2-4, als Arbeit einer zurückgebliebenen Werkstatt aus der Zeit von 1430 bis 1450 abgebildet ist.

[130] Zu vergleichen sind außer dem Imhofschen Altar besonders die von Gebhardt auf Tafel IV, IX, XI veröffentlichten Gemälde.

[131] Vergl. oben S. 11 und S. 73.

[132] In dem Prehnschen Paradiesgärtlein (Aldenhoven, S. 113, 342) weisen besonders Kronenform und Haartracht auf die kölnisch-westfälische Schule, weniger das in den Gewändern dominierende Rot; das Profil der Kirschen pflückenden Jungfrau links ähnelt dem jugendlichen König im Ortenberger Altar; das Schreibzeug am Gürtel des Christkindes erinnert an das oben S. 24 mitgeteilte oberhessische

Volkslied und an die Mainzer Madonnenstatuen. Bei dem Utrechter Altar (Aldenhoven, S. 130 ff., 342) ist namentlich der dunkle Hintergrund bei der hl. Geburt zu beachten, dann die Darstellung des Josef, der einmal Brei kocht, wie im Ortenberger Altar, und ein andermal, bei der Anbetung der hl. drei Könige, hinter einem Vorhang hervorguckt, wie im Altar von Schotten. Vielleicht liegt hier eine ähnliche Mischung mittelrheinischer und westfälisch-kölnischer Kunst vor wie in dem Altar von Siefersheim.

[133] A. Schmarsow, Oberrheinische Malerei (Abhandlungen der phil.-hist. Klasse des Kgl. Sächs. Ges. d. W. XXII 2), S. 82. Man vergleiche Bilder aus der Goldenen Bulle Karls IV., wie auf Blatt 37, und die von Schlosser im Jahrbuch der Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XII, 1893, gegebenen Proben von Miniaturen Wenzels; ferner in der Wenzelsbibel Blatt 237 Rückseite: sitzende Dame mit Vogel. Auch die unter Pisanellos Namen gehende Studie mit sitzender, einen Falken haltender Dame, abgebildet bei Schönbrunner und Meder, Handzeichnungen aus der Albertina Nr. 231, die ganz ähnliche Faltenmotive zeigt wie unser Altar, ist zu vergleichen. — Die dem Beauneveu zugeschriebene Madonna des Livre d'heures Nr. 11060/61 in Brüssel abgebildet bei Fierens-Gevaert, La renaissance septentrionale. Brüssel 1905, S. 56.

[134] H. Schrohe, Mainzer Leben im 15. Jahrhundert, S. 20 (Festschrift zur Mainzer Gutenbergfeier 1900).

[135] Alwin Schultz, Deutsches Leben, Tafel 26, Fig. 335—340.

[136] Hefner-Alteneck, Trachten und Gerätschaften II, 35, 49, 53, 55, 57; durch die neuerdings von Waldmann abgebildeten Statuen am Bremer Rathaus ist sie für die Zeit von 1405/06 belegt.

[137] Chantilly, Cabinet des Livres manuscrits I, p. 641; Brüssel, Bibl. nat. 9014 p. 147; 9001.

[138] Artur Wyss, Limburger Chronik IV, 1.

[139] Rudolf Hofmann, Gemälde-Sammlung zu Darmstadt, 3. Aufl., S. 41. Thode (Jahrbuch der Pr. Kunstss. XXI, S. 72) hat richtig beobachtet, daß das zart Sentimentalische der Kölner Schule fehle und auch die Zeichnung nicht auf einen Zusammenhang mit dieser hinweise.

[140] Archiv für hessische Geschichte VIII, S. 307 ff.; Friedr. Schneider, die Kirche von Partenheim, im Organ für christliche Kunst, 1873, Nr. 22. Der Plattenbelag des Bodens, auf dem mehrere der Heiligen stehen, erinnert an den Siefersheimer Altar.

[141] Vergl. oben S. 93, Anm. 110.

[142] W. L. Schreiber, Manuel VI, Tafel 4, Text I, S. 79. P. Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt, S. 26. In den Stichen des Kartenmeisters hat L. Kaemmerer eine Typenverwandtschaft mit Figuren des Ortenberger Altars beobachtet: Der Meister E. S. und die Anfänge seiner Kunst, im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen Band XVII, 1896, S. 143 ff. Auch wenn man diese Verwandtschaft nicht zugibt, bleibt im Hinblick auf die kupferstichartige Schraffierung in den Gewändern, die bereits R. Hofmann a. a. O. S. 41 bemerkt hatte, die Hypothese Kaemmerers beachtenswert.

[143] Hirth und Muther, Meisterwerke der Holzschneidekunst, Tafel 1.

[144] Holzschnitte des Germanischen Museums, Tafel 21. Das Blatt ist im Darmstädter Kupferstichkabinett in mehreren, z. T. altkolorierten Exemplaren vertreten; sie waren z. T. in ein Gebetbuch aus der Mitte des 15. Jahrhunderts eingeklebt, dessen Dialekt Edward Schröder mir als nordripuarisch, etwa als Mundart von Jülich, bestimmt hat.

[145] Galerie Nr. 163. Maße 88 : 55 cm.

[146] G. L. Kriegk, Geschichte von Frankfurt, S. 172.

[147] Acta Sanctorum 1. März.

[148] Alwin Schultz, Legende vom Leben der hl. Jungfrau 1878. S. 38.

[149] Justus Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum, S. 173.

[150] Stadler, Kirchenlexikon, unter Servatius; F. Falk in der Zeitschrift «Der Katholik», Jahrg. 58 I, S. 69 ff.

[151] Brentano, Die Karmeliterklosterkirche in Hirschhorn, S. 13.

[152] Brower-Masenius, Antiquitt. Trevir. II, 251; Artur Wyss, Die Limburger Chronik, S. 12.

[153] Schannat, Histor. episc. Worm. p. 308; Hymans, Docum. iconogr., Brüssel 1864, p. 14.

[154] Molanus, De historia S. S. imaginum 1594, p. 119. Im allgemeinen ist auch die Monographie Ferdinand Noacks: Die Geburt Christi in der bildenden Kunst, Darmstadt 1894, zu vergleichen.

[155] Vergl. das oberhess. Weihnachtsspiel, herausgeg. von Piderit, Parchim 1869.

[156] Kunstdenkmäler von Westfalen hgb. von Ludorf I, S. 139, 140. Die Szenerie bei der Anbetung der Könige im Altar von Fröndenberg, ist der des Ortenberger Altars ähnlich.

[157] M. Friedländer im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1901, S. 253 ff.

[158] Die elsässische Ottilie wurde in Belgien mit der dortigen S. Ode konfundiert (Cahier, Caractères des Saints II, S. 589), die ein Erlebnis mit geschwätzigen Elstern gehabt hatte und darum gelegentlich mit diesen Vögeln dargestellt wurde. Aber dadurch ist der Hahn nicht erklärt. Den Stock als Attribut der hl. Agathe leitet S. Beissel S. J. (in brieflicher Mitteilung) daher, daß sie bisweilen auf einem Stock eine ihrer Brüste trage, und das Szepter der hl. Walpurgis daher, daß sie zu Eichstätt als Tochter eines Fürsten verehrt werde.

[159] Rudolf Hofmann, Gemäldesammlung zu Darmstadt, 3. Aufl., S. 40.

[160] Paul Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz V, 1905, S. 109, mit Abbildung der Kreuzigung nebst Stiftern und Wappen.

[161] Für die unter diesen Umständen schwierige Bestimmung der Wappen verdanke ich Geh. Archivrat Dr. Wagner, Direktor des Kgl. Staatsarchivs in Wiesbaden, Oberstleutnant E. von Oidtmann und Geh. Archivrat Dr. Reimer, Direktor des Kgl. Staatsarchivs in Coblenz, ausführliche Mitteilungen, für die leider hier kein Raum ist.

[162] Der lebendige Wechsel von Vorder-, Dreiviertel- und Seitenansicht erinnert an Gentiles Altar in den Uffizien, die schwere Draperie an Werke des Spinello Arettino.

[163] F. Luthmer, Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaues, S. 15, mit Abbildung.

[164] Die mittelrheinische Kunst im weiteren Verlauf des 15. Jahrhunderts werde ich in einer Fortsetzung dieser Studien behandeln und dabei auch zu dem Gesamturteil Thodes (Jahrbuch XXI, S. 128 ff.) Stellung nehmen, von dem ich in wesentlichen Punkten abweiche. Die Zähigkeit, mit der man in der Malerei wie in der Plastik an althergebrachten Typen und an einem rhythmisch gebundenen Vortrag festhielt, mag zum Teil im Zusammenhang mit der Goldschmiedekunst begründet gewesen sein, auf den uns der Ortenberger Altar hinwies. Aber hat nicht die Stammesart ebensosehr mitgespielt? Wenn die Beobachtung Wilhelm Scherers (Geschichte der deutschen Literatur, S. 252) zutrifft, so legte man am Mittelrhein auch in der Gesangeskunst Wert darauf, daß nur in den Melodien der älteren großen Meister gesungen wurde. Nach einer Auskunft, die ich Edward Schröder verdanke, scheint sich Scherers Hypothese besonders auf die Kolmarer Liederhandschrift zu stützen (Bibl. des Litt. Ver. in Stuttgart Nr. 68, 1862), die aus Mainz stammt und sicher am Mittelrhein geschrieben ist.

[165] Rudolph Kautzsch, Kölner Buchillustration, S. 10.

Verzeichnis der Tafeln.

Steinskulpturen.

Tafel I Holzhausen-Denkmal, nach 1371. Frankfurt, Dom.

„ II 1 Grabstein der Mechtild von Waldeck. Kloster Konradsdorf.

2 Madonna. Mainz, Fuststraße.

3 Grabstein der Elheyd Engeln, † 1365. Friedberg, Stadtkirche.

„ III 1 Grabstein der Anna von Dalberg, † 1410. Oppenheim, Katharinenkirche.

2 Grabstein der Anna von Bickenbach, † 1415. Oppenheim, Katharinenkirche.

„ IV¹ Grabstein des Siegfried zum Paradeis, † 1386. Frankfurt, Nikolaikirche.

IV² Grabstein der Katharina zum Wedel, † 1378. Frankfurt, Nikolaikirche.

„ V 1 Grabdenkmal des Erzbischofs Gerlach von Nassau, † 1371, Kloster Eberbach.

2 Holzfigur eines jugendlichen Königs, aus Dieburg. Darmstadt, Museum.

„ VI Grabdenkmal des Erzbischofs Adolf I. von Nassau, † 1390. Mainz, Dom.

„ VII Grabdenkmal des Erzbischofs Konrad von Daun, † 1434. Mainz, Dom.

„ VIII Memorienportal im Dom zu Mainz, Außenseite, Gesamtansicht.

„ IX „ „ „ „ „ Statuetten: Martin, Barbara (Innenseite).

„ X „ „ „ „ „ „ Stephanus, Elisabeth.

„ XI „ „ „ „ „ „ Barbara, Margarete.

„ XII „ „ „ „ „ „ Agnes, Dorothea.

„ XIII Reliefs vom Südportal der Liebfrauenkirche in Frankfurt.

„ XIV Drei Madonnenstatuen von Mainz:

1. Madonna aus dem Karmelitenkloster. Mainz, Museum.
2. Madonna in der Karmelitenstraße in Mainz.
3. Madonna der Korbgasse. Mainz, Museum.

„ XV Statue aus Kloster Eberbach, im Museum zu Wiesbaden.

„ XVI „Dreijungfernrelief". Worms, Dom.

Terrakotten.

Tafel XVII Kreuztragung aus Lorch. Wien, Sammlung Figdor. Gesamtansicht ohne Frauen und Stifter.

„ XVIII Desgl. Frauengruppe mit Johannes.

„ XIX „ Frauengruppe, Seitenansicht.

„ XX „ Kriegergruppe.

Tafel XXI Desgl. Kriegergruppe, Einzelaufnahme.
„ XXII „ Christus.
„ XXIII „ Knieender Stifter.
„ XXIV Beweinung Christi. Limburg, Dommuseum. Gesamtansicht.
„ XXV „ „ „ „ Linke Hälfte.
„ XXVI „ „ „ „ Nikodemus.
„ XXVII Zwei Schächer aus einer Kreuzigung. Limburg, Dommuseum.

Holzskulpturen.

Tafel V 2 Holzfigur eines jugendlichen Königs, aus Dieburg. Museum in Darmstadt.
„ XXVIII Frauengruppe aus einer Kreuzigung. Mainz, Christophskirche.
„ XXIX Maria aus einer Kreuzigung. Darmstadt, Museum.
„ XXX Vier Siegelabdrücke mit thronender Madonna:
1. Ilbenstadt.
2. Maria ad Gradus in Mainz.
3. Eberbach.
4. Marienborn.
„ XXXI Zwei thronende Madonnen:
1. Aus Bingen. Museum zu Darmstadt.
2. Aus Friedberg. Museum zu Darmstadt.
„ XXXII Gnadenbild der alten Liebfrauenkirche (Maria ad Gradus) zu Mainz, jetzt in der Seminarkirche. Zwei Aufnahmen.

Gemälde.

Tafel XXXIII Großer Friedberger Altar. Museum zu Darmstadt. Gesamtaufnahme des Mittelstücks.
„ XXXIV Desgl. Kreuzigungsgruppe.
„ XXXV „ Petrus.
„ XXXVI „ Paulus.
„ XXXVII „ Laurentius.
„ XXXVIII „ Stephanus.
„ XXXIX „ Innenseite des linken Flügels.
„ XL „ Außenseite des linken Flügels.
„ XLI „ Aufsatz mit Krönung Mariä.
„ XLII „ „ „ Himmelfahrt.
„ XLIII „ „ „ Pfingsten.
„ XLIV Wandmalerei vom Grabmal des Erzbischofs Kuno v. Falkenstein, † 1388. Koblenz, Castorkirche.
„ XLV Bildnis des Erzbischofs Kuno v. Falkenstein aus dem Evangelistar von 1380. Trier, Domschatz.
„ XLVI Gefangennahme und Kreuzigung aus demselben Evangelistar.
„ XLVII Miniaturen aus Breviar Cod. Man. 15 (Merkel 16). Hofbibliothek Aschaffenburg.

Tafel	XLVIII	Kleiner Friedberger Altarschrein. Rechter Flügel. Darmstadt, Museum.
„	XLIX	Siefersheimer Altar. Darmstadt, Museum.
„	L	Miniatur aus einem Chorbuch des Mainzer Karmelitenbruders Nikolaus v. J. 1432. Mainz, Domschatz.
„	LI	Altar aus der Peterskirche zu Frankfurt, Mittelbild. Frankfurt, Städtisches historisches Museum.
„	LII	Altar von Schotten. Schotten in Oberhessen, Kirche. Ausschnitt.
„	LIII	Kreuzigung. Darmstadt, Museum.
„	LIV	„ „ „ Ausschnitt.
„	LV	Kreuzigung. Mainz, Stephanskirche. Mit Ausschnitt.
„	LVI	Ortenberger Altar. Darmstadt, Museum. Mittelbild.
„	LVII	„ „ „ „ Linker Flügel. Farbentafel.
„	LVIII	„ „ „ „ Rechter Flügel.
„	LIX	„ „ „ „ Mittelbild, Ausschnitt.
„	LX	Drei Glasmalereien von Partenheim im Museum zu Darmstadt, Farbentafel.
„	LXI	Sechs Glasmalereien von Partenheim im Museum zu Darmstadt.
„	LXII	Sippenbild. Darmstadt, Museum.
„	LXIII	Altar aus Seligenstadt im Museum zu Darmstadt. Linker Flügel. Innenseite.
„	LXIV	Desgl. Rechter Flügel. Innenseite.
„	LXV	„ Rechter Flügel. Außenseite.
„	LXVI	„ Linker Flügel. Außenseite.
„	LXVII	Altar von Bornhofen, im Provinzialmuseum zu Bonn. Drei hl. Frauen der Innenseite.
„	LXVIII	Desgl. Zwei Passionsszenen der Außenseite.

Abbildungen im Text:

Kreuztragung aus Lorch, Sammlung Figdor, Wien. Gesamtansicht nach Skizze von F. H. Müller, gez. von Gengnagel. S. 26.

Rekonstruktion des großen Friedberger Altars, gez. von Gengnagel. S. 38.

Ornamentmotive vom großen Friedberger Altar, gez. von Gengnagel. S. 37.

Holzschnitt: Geburt Christi. S. 66.

Zierleisten nach Flachschnitzereien spätgotischer Möbel aus Hessen, gez. von Gengnagel. S. 1, 5 und 98.

Tafeln III, 1, 2; V, 1; VI–XII nach Aufnahmen von Krost, Mainz.

Ortsregister.

(Die Ziffern mit * weisen auf die Seitenzahlen der Anmerkungen.)

Altenberg a. d. Lahn, Prämonstratenserkloster: Altargemälde 48, Grabstein 83*, Madonnenbild 87*.
Arnsburg in der Wetterau, Zisterzienserkloster: Grabstein 83*, Nachlaß des Rudolf von Friedberg 7.
Arnstein a. d. Lahn, Prämonstratenserkloster: Handschrift mit niederländischen Miniaturen 92*.
Aschaffenburg, Hofbibliothek: Miniaturen im Brevierium Romanum 7, 47, 60, 82*.
Bamberg, Maler Johann von B. 10, 11.
Bingen: Madonna in Darmstadt 36, Maler Frize 10, Kloster Ruppertsberg 43, Lombarden 7, Terrakotten 32, 86*.
Bornhofen, Kloster bei Boppard: Altar 72.
Braunfels, Schloß: Altargemälde 48.
Darmstadt, Großh. Haus- und Staatsarchiv: Siegelabdrücke von Ilbenstadt, Mainz, Marienborn 34 f. — Großh. Landesmuseum: Gemälde: Großer Friedberger Altar 38 ff., 87* ff., kleiner Altarschrein aus Friedberg 48 f., 92*, Heilige von Seligenstadt 70 ff., Kreuzigung 53, Ortenberger Altar 56 ff., 95 ff.*, Siefersheimer Altar 49 f., 93*, Sippenbild 66. — Glasmalereien aus Partenheim 64 f. — Holzplastik: 32, 34-36. — Stuckmadonna 23.
Dieburg: Holzstatue eines jugendlichen Königs 32, Stuckmadonna 23.
Dromershausen: Terrakotta-Madonna 32.
Eberbach, Zisterzienserkloster: Grabdenkmäler 18, 23, 43, 84*, Siegel 35, Statue 24, Terrakotta-Madonna 32.
Frankfurt a. M., Dom: Holzhausen-Denkmal 12 f. Sammlung Dr. Großmann: Terrakotta-Pietà 32. — Katharinenkirche: Grabstein des Wyker Frosch 16. — Kunstgewerbemuseum: Triptychon 96*. — Liebfrauenkirche: Reliefs am Südportal 21 f. — Städtisches Historisches Museum: Altarbild aus der Peterskirche 50, 93 f.*, Paradiesgärtlein 62, 97*. — Nikolaikirche: Grabsteine 15 f., 16, Portalrelief 17. — Passionsspiele 52. — Spitalkirche: Altarbild 67.
Friedberg in der Wetterau: großer Altar 38 ff., 48, 49, 51, 53, 54, 60, 74, 76, 87* ff., kleiner Altarschrein 48 f., 92*; Altarbild der Burgkapelle 11; Grabstein an der Stadtkirche 13; Maler Dylmann 11; Kanzler Rudolf von Friedberg 7.
Gabsheim in Rheinhessen: Altarbild 10.
Hirschhorn: Wandmalereien 67.
Hirzenhain in Oberhessen: Lettnerreliefs 85*.
Ilbenstadt in der Wetterau, Prämonstratenserkloster: künstlerische Tätigkeit 11, 14, 46, 49.
Koblenz, Kastorkirche: Wandgemälde am Grabmal Erzbischof Kunos 44, Servatiuskult 68.
Konradsdorf bei Büdingen, Prämonstratenserkloster: Grabstein 13, Nonnen von K. die Stifterinnen des Ortenberger Altars? 95*.
Kronberg i. T., Kirche: Terrakottagruppe, Tod der Maria 31.
Limburg an der Lahn, Dommuseum: Beweinung, Schächerfiguren 29 f., Chronist 63, Servatiusaltar 68.
Lorch am Rhein: Kreuztragung 26 ff., 85* f.
Marienborn in Oberhessen, Zisterzienserkloster: Siegel 35.
Mainz, Christophkirche: Frauengruppe 33, 86*. — Dom: Grabdenkmäler 18, Lünettenrelief am Südostportal 14, Memorienportal 19 ff., 60, 84*, Relief im Kreuzgang 14, Domschatz 2, Miniaturen 10, 50, 65, 93*. — Dominikanerkirche: Madonna von Prag 7. — Fuststraße, Madonna in der: 17. — Karmelitenkloster, künstlerische Tätigkeit: Frater Nikolaus, Nikolaus Sublin: 10, 93*, Steinmadonna 23, 24, 85*, 97*. — Karmelitenstraße: Madonna 23, 33. — Korbgasse: Madonna 23 f., 85*, 97*. — Liebfrauenkirche: Gnadenbild 36, 87*, Portalplastik 14 f., Siegel 34. — Maler- und Goldschmiedenamen 8 f. — Reichklarenkloster: Grabdenkmal 14. — Seminarkirche: Gnadenbild der Liebfrauenkirche 36, 87*. — Stefanskirche: Altarbild 54. — Steinmetzennamen 9. — Wandmalereien 55. — Zunftwesen 8 f.
Naumburg i. d. Wetterau: Kloster 11.
Nieder-Ingelheim: Augustinerstift 7.
Ockenheim bei Bingen: Madonna 36.
Oppenheim: Grabsteine der Katharinenkirche 15, 21; Maler Johann von Bamberg 10; Lombarden 7.
Ortenberg in Oberhessen: Altargemälde 56 ff., 95* f.
Partenheim in Rheinhessen: Glasmalereien 64.
Schotten in Oberhessen: Altargemälde 52 f., 53, 54, 61, 64, 94*.
Seligenstadt: Altarflügel mit Heiligen 70 ff.
Siefersheim in Rheinhessen: Altargemälde 49, 93*.
Straßburg: Cuntzchin v. S., Maler in Mainz 9.
Trier, Domschatz: Evangelistar 45 f., 51, 54.
Wesel: Matthis, Goldschmied von W., in Mainz 9.
Wimpfen: Meister Kunrad von Wympen, in Mainz 9; Terrakottagruppe in der Ritterstiftskirche 86*.
Wiesbaden, Museum: Grabdenkmal 14; Ordensheiliger 24.
Worms: Diptychon im Paulusmuseum 48, «Dreijungfernrelief» im Dom 25, Servatius 68, Zunftwesen 9, 82*.

TAFELN.

Holzhausen-Denkmal, nach 1371
Frankfurt, Dom

Mechthild v. Waldeck
Konradsdorf

Madonna
Mainz, Fuststraße

Elheyd v. Engeln, † 1365
Friedberg

1. Anna v. Dalberg, † 1410

2. Anna v. Bickenbach, † 1415

Oppenheim, Katharinenkirche

Siegfried zum Paradeis, † 1386
Frankfurt, Nikolaikirche

Katharina zum Wedel, † 1378
Frankfurt, Nicolaikirche

1. Erzbischof Gerlach v. Nassau, † 1371
Kloster Eberbach

2. Holzfigur aus Dieburg
Darmstadt, Museum

Erzbischof Adolf I. v. Nassau, † 1390
Mainz, Dom

Erzbischof Konrad v. Daun, † 1434
Mainz, Dom

Memorienportal, Außenseite
Mainz, Dom

1. Martin

2. Barbara

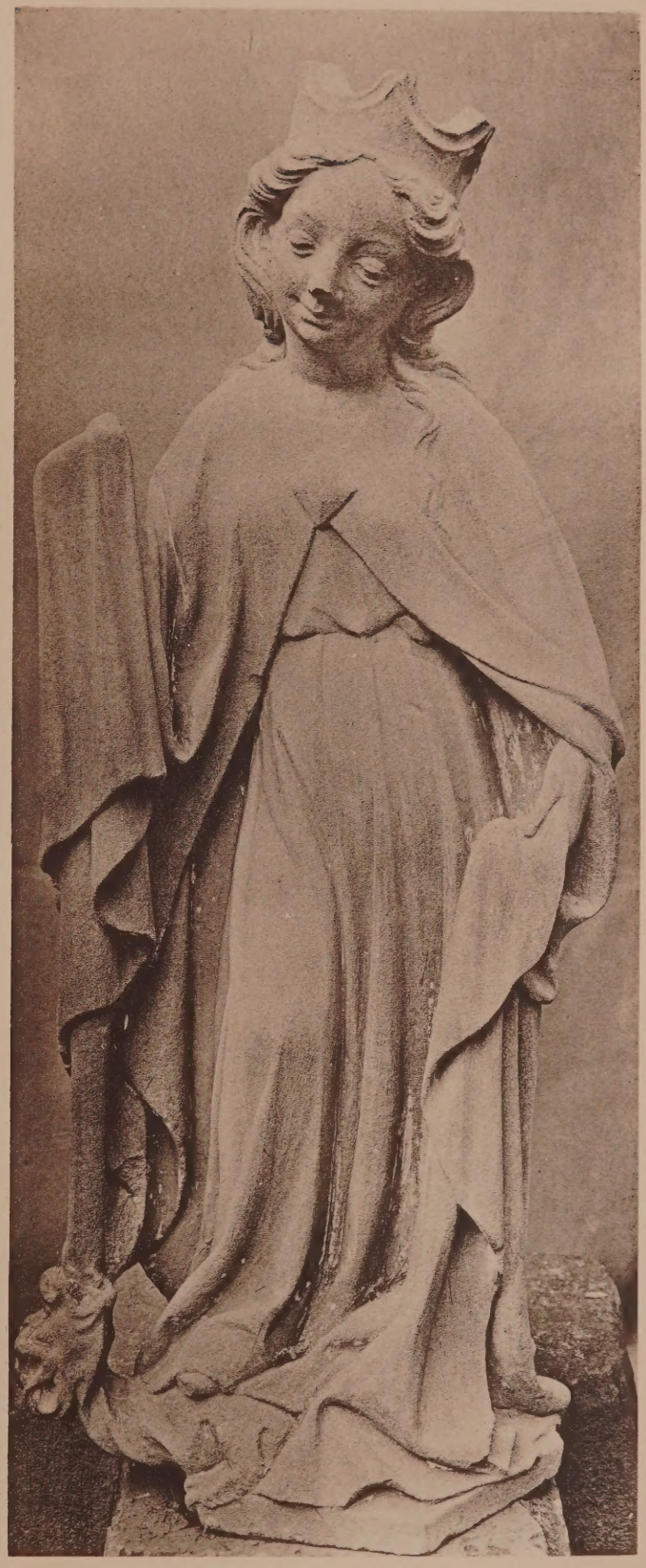
Memorienportal, Mainz, Dom

1. Stephanus

2. Elisabeth

Memorienportal, Mainz

1. Barbara



2. Margarete

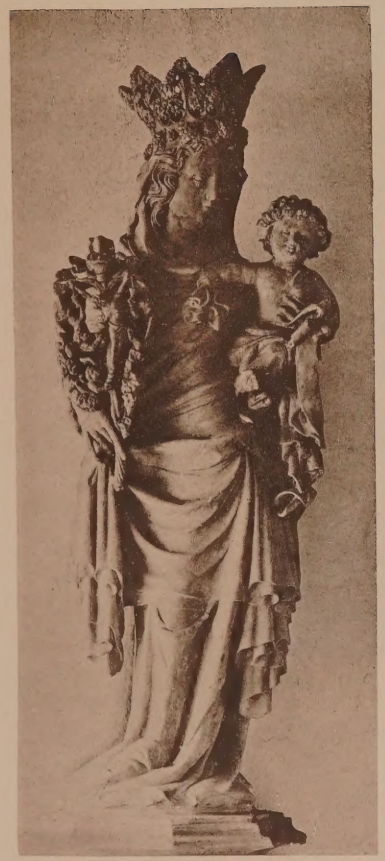
Memorienportal, Mainz, Dom

1. Agnes

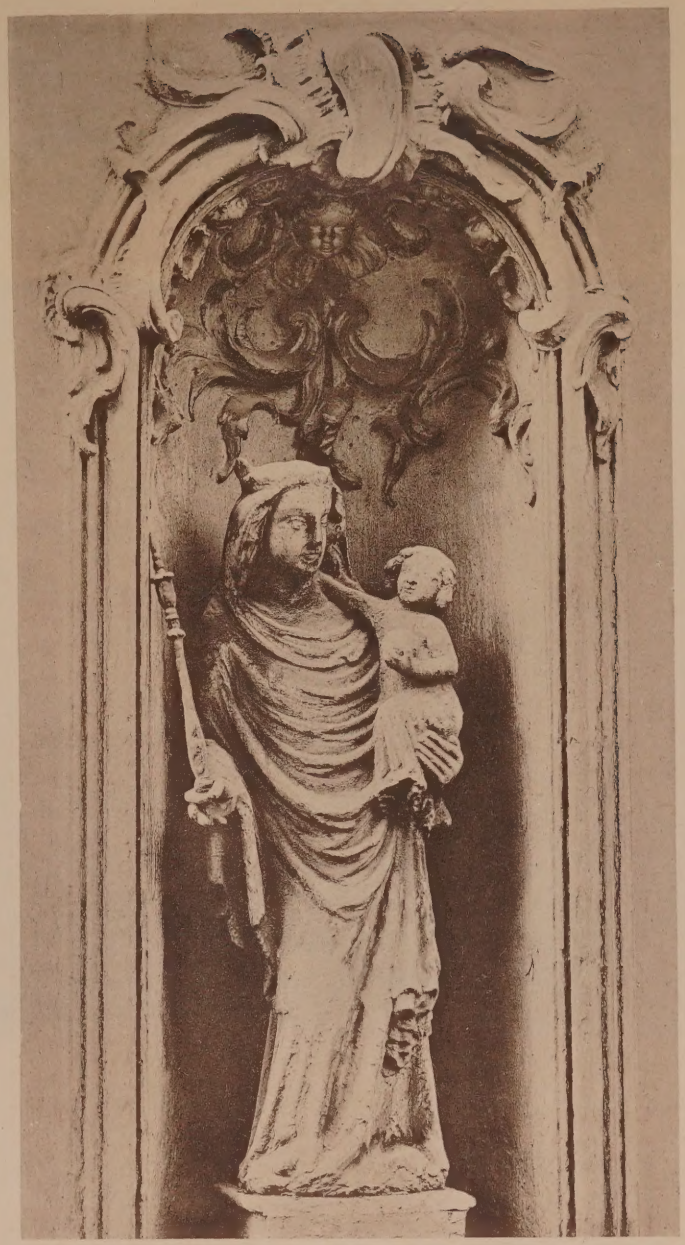
2. Dorothea

Memorienportal, Mainz, Dom

Relief vom Südportal
Frankfurt, Liebfrauenkirche



1. Madonna a. d. Karmeliterkloster
Mainz, Museum



2. Madonna der Karmeliterstraße
Mainz

3. Madonna der Korbgasse
Mainz, Museum

Statue aus Kloster Eberbach
Wiesbaden, Museum

Dreijungfernrelief
Worms, Dom

Aufnahme der Kgl. preuß. Meßbildanstalt Berlin.

Kreuztragung aus Lorch
Wien, Sammlung Figdor

Kreuztragung aus Lorch
Wien, Sammlung Figdor

Kreuztragung aus Lorch
Wien, Sammlung Figdor

Kreuztragung aus Lorch
Wien, Sammlung Figdor

Kreuztragung aus Lorch
Wien, Sammlung Figdor

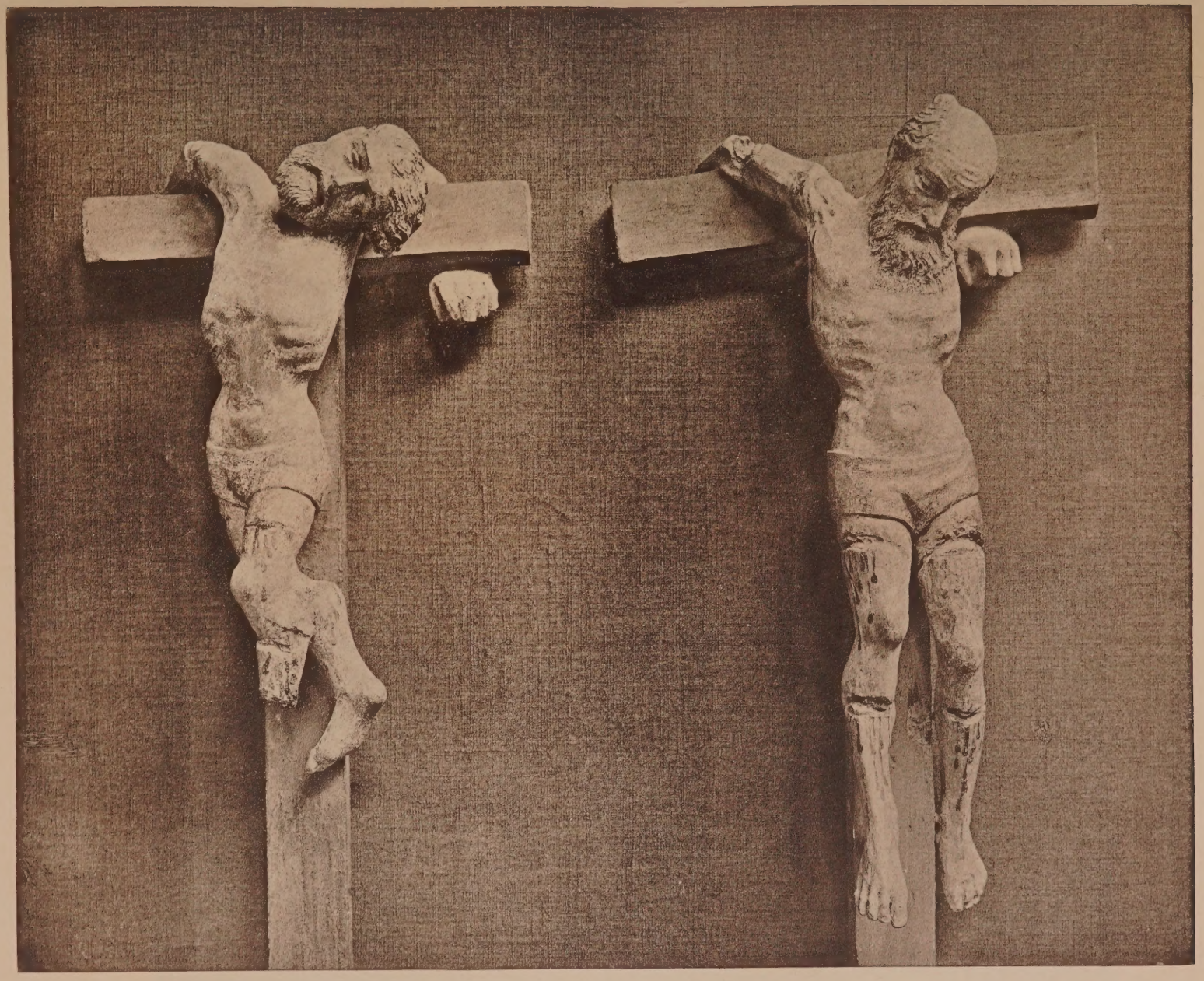
Kreuztragung aus Lorch
Wien, Sammlung Figdor

Kreuztragung aus Lorch
Wien, Sammlung Figdor

Beweinung Christi
Limburg, Dommuseum

Beweinung Christi
Limburg, Dommuseum

Beweinung Christi
Limburg, Dommuseum



Schächer aus einer Kreuzigung
Limburg, Dommuseum

Gruppe aus einer Kreuzigung
Mainz, S. Christophskirche

Maria aus einer Kreuzigung
Darmstadt, Museum

2

1

4

3

Siegelabdrücke: 1. Kloster Ilbenstadt. 2. Maria ad Gradus, Mainz. 3. Kloster Eberbach. 4. Kloster Marienborn.

Madonna aus Friedberg
Darmstadt, Museum

Madonna aus Bingen
Darmstadt, Museum

Gnadenbild der alten Liebfrauenkirche
Mainz, Seminarkirche

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

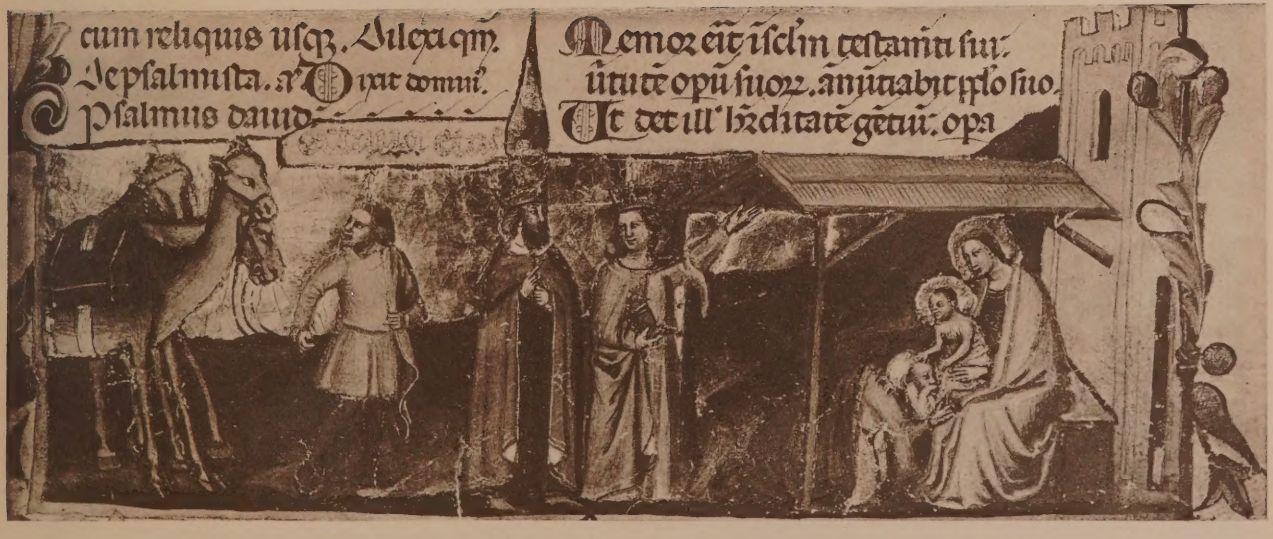
Friedberger Altar
Darmstadt, Museum

Wandmalerei vom Grabmal Erzbischofs Kuno v. Falkenstein, † 1388
Coblenz, Castorkirche

P1909:38

Erzbischof Kuno v. Falkenstein aus dem Evangelistar von 1380
Trier, Domschatz

Evangelistar des Erzbischofs Kuno v. Falkenstein
Trier, Domschatz



Miniaturen aus Breviar Cod. Man. 15
Aschaffenburg, Hofbibliothek

Kleiner Friedberger Altarschrein, rechter Flügel
Darmstadt, Museum

Siefersheimer Altar
Darmstadt, Museum

Miniatur des Frater Nikolaus, 1432
Mainz, Domschatz

Altar aus der Peterskirche in Frankfurt
Frankfurt, Historisches Museum

Altar von Schotten, Ausschnitt
Schotten, Kirche

Kreuzigung
Darmstadt, Museum

Kreuzigung, Ausschnitt
Darmstadt, Museum

Kreuzigung
Mainz, Stephanskirche

Ortenberger Altar, Mittelbild
Darmstadt, Museum

Ortenberger Altar, linker Flügel
Darmstadt, Museum

Vierfarbendruck von S. Minjon, Frankfurt a. M.

Ortenberger Altar, rechter Flügel
Darmstadt, Museum

Ortenberger Altar, Ausschnitt
Darmstadt, Museum

Glasmalereien aus Partenheim
Darmstadt, Museum

Glasmalereien aus Partenheim
Darmstadt, Museum

Sippenbild
Darmstadt, Museum

Altar aus Seligenstadt, linker Flügel, Innenseite
Darmstadt, Museum

Altar aus Seligenstadt, rechter Flügel, Innenseite
Darmstadt, Museum

Altar aus Seligenstadt, rechter Flügel, Außenseite
Darmstadt, Museum

Altar aus Seligenstadt, linker Flügel, Außenseite
Darmstadt, Museum

Altar aus Bornhofen, drei Heilige der Innenseite
Bonn, Provinzialmuseum

Original-Aufnahme v. Dr. Franz Stoedtner, Berlin.

Altar aus Bornhofen, Außenseite
Bonn, Provinzialmuseum

A227

1/CH

90:

4926

1227

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01563 2397